MALEN UND ZEICHNEN

MALEN UND ZEICHNEN

MALEN UND ZEICHNEN

1345-
1680

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Ein wöchentliches Sammelwerk

Heft 49

Übung: Landhäuser im Herbst

In unserer zweiteiligen Übung erfahren Sie von Irving Shapiro, wie man die strengen geometrischen Formen von Häusern mit den gewachsenen Formen der sie umgebenden Natur in Einklang bringt. Er wählte sich in altem Baumbestand gelegene Häuser zum Motiv. In einer sanften Kurve führt eine Straße an sie heran.

Das Photo, das der Künstler vor Ort aufnahm, läßt erkennen, wie vielschichtig das Motiv eigentlich ist. Die Häuser stehen eingerahmt von Bäumen, die ein komplexes Schattenmuster werfen; Autos auf der Straße und Telegraphenmasten verwirren die Szene zusätzlich. Irving Shapiro empfand viele dieser Details als störend. Er fertigte daher eine vereinfachte Skizze an, in der er auch die Tonwerte festlegte.

1. Der Himmel

Übertragen Sie die wichtigsten Konturlinien aus der Skizze auf Ihr Aquarellpapier. Dann können Sie gezielt die Partie des Himmels anfeuchten und sie mit einem Flachpinsel Nr. 10 in einer Mischung aus Kobaltblau hell, Kobaltviolett dunkel und etwas Siena natur anlegen.

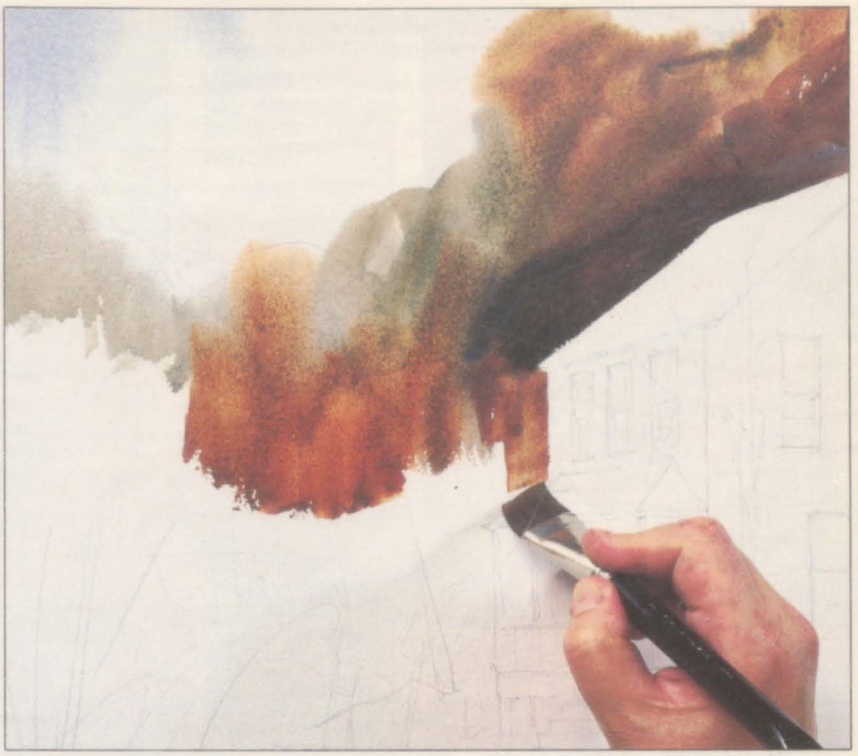
WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt rauhes Aquarellpapier, ca. 55 cm x 75 cm
- Kobaltblau hell, Kobaltviolett dunkel, Siena gebrannt, Madderbraun, Umbra natur, Olivgrün, Cölinblau, Pariserblau, Kadmiumorange hell und Umbra gebrannt
- einen Flachpinsel Nr. 10, Rundpinsel Nr. 10 und Nr. 4.

1

2. Der Hintergrund

Sie erhalten einen stimmungsvollen Hintergrund, wenn die Farben der Bäume mit denen des Himmels verschmelzen, und bringen damit zugleich räumliche Tiefe ins Bild. Noch bevor die Fläche des Himmels trocken ist, sollten Sie daher mit großzügigen Aufträgen eine farbliche Grundlage für die spätherbstlichen Bäume im Mittel- und Hintergrund schaffen. Lassen Sie die verschiedenen Mischungen aus Siena gebrannt und Siena natur ruhig ineinander verlaufen, damit ein lebhafter Eindruck entsteht.

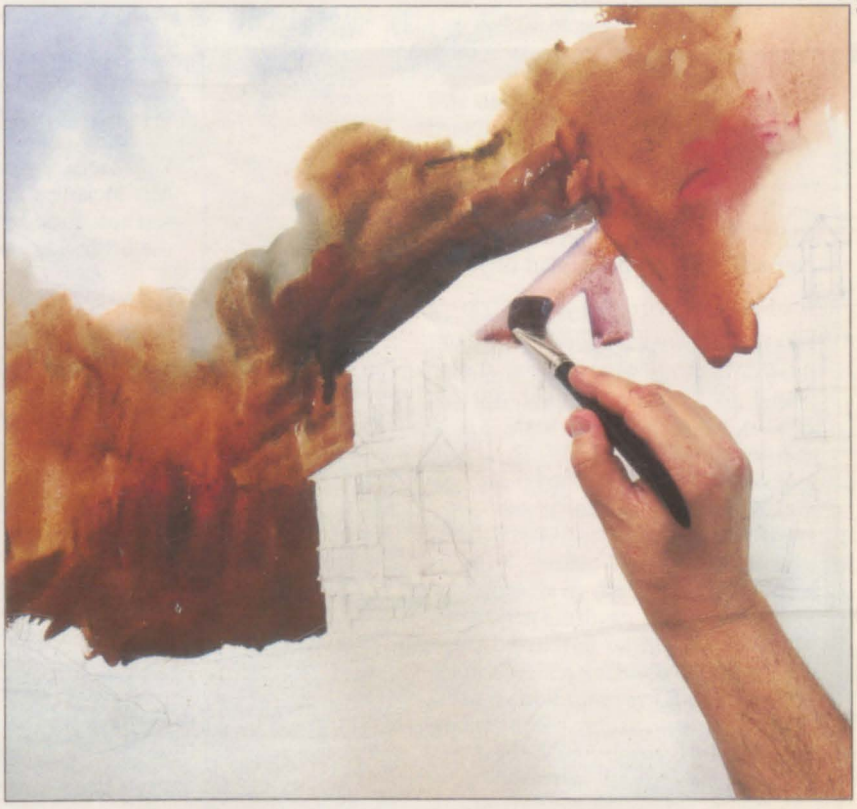


2

3. Das erste Haus

Wenn Sie auch den Farbauftrag für die Häuser mit der Hintergrundfarbe leicht verlaufen lassen, lockern Sie die strenge Geometrie des Hauses etwas auf. Legen Sie also den schattigen Giebel des Hauses in der Bildmitte an, solange die Hintergrundpartie noch feucht ist. Am besten nehmen Sie dazu wieder den Flachpinsel Nr. 10 und tragen damit eine wäßrige Mischung aus Krapplack dunkel und Olivgrün auf. Die Farbpigmente können dabei ruhig etwas unregelmäßig verteilt werden. So bringen Sie die körnige Textur der verputzten Hauswand hervor.

Um zu vermeiden, daß die Bildelemente isoliert nebeneinanderstehen, arbeiten Sie nur die groben Formen Ihres Motivs heraus, ohne penibel auf die Umrisse und die inneren Details zu achten.



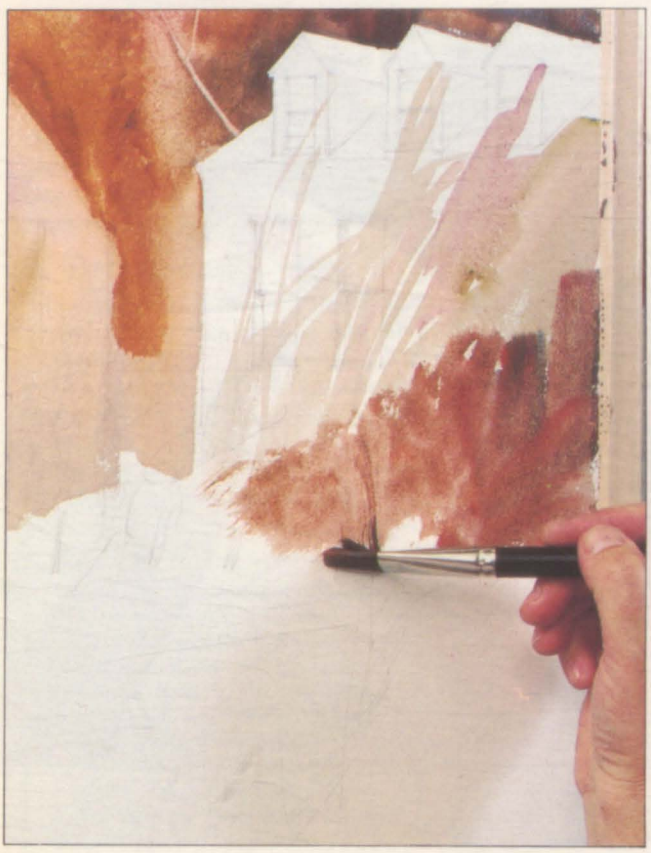
3

4

4. Texturierung

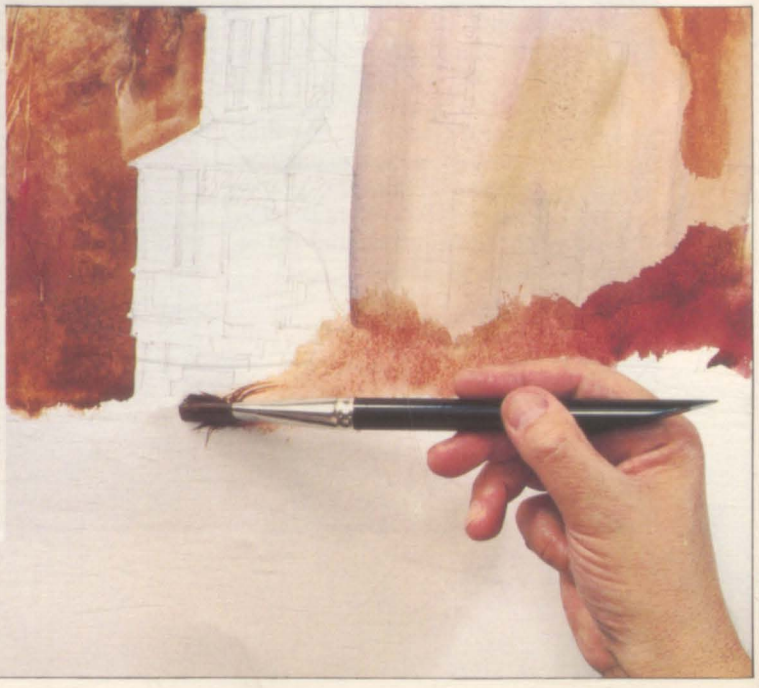
Den Hintergrund können Sie texturieren, indem Sie den Papierbogen flach hinlegen und klares Wasser auf die noch feuchte Farbe sprühen. Die Wassertröpfchen lösen die Farbe an, und es entsteht der Eindruck herbstlichen Laubs. Löschen Sie die feuchte Fläche vorsichtig mit einem Papiertuch ab.

5



5. Schatten und Büsche

Wenden Sie sich jetzt dem Haus rechts zu. Bereiten Sie für die Schatten, die von Bäumen an der Straße auf die Fassade fallen, eine sehr wäßrige Mischung aus Krapplack dunkel, Siena gebrannt, Siena natur und Kobaltviolett vor. Mit lockeren Pinselstrichen tragen Sie den Ton angemessen auf. Eine kräftigere Variante der Mischung dient dazu, die Sträucher vor beiden Häusern farblich vorzubereiten.



6

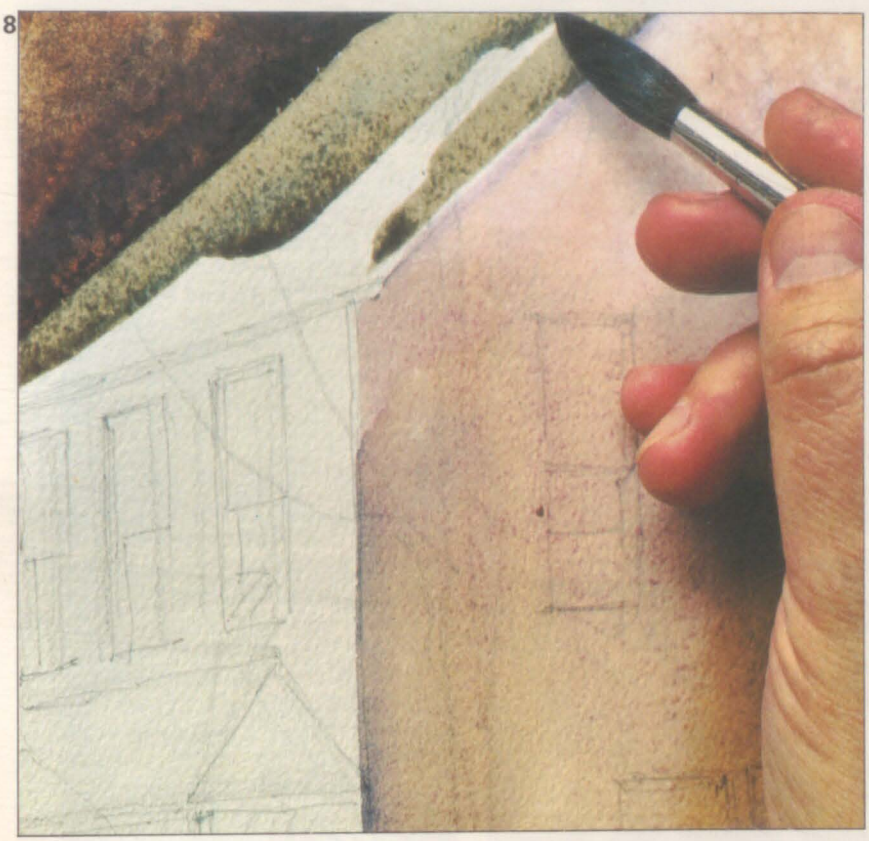
6. Andeutungen von Bäumen

Solange der Farbauftrag im Hintergrund noch feucht ist, preßt der Künstler mit dem Pinselstiel Farbe zur Seite und deutet so geschickt Baumstämme und Äste an. Mit diesem Kunstgriff setzt er im Hintergrund wirkungsvolle Akzente.

Einige Flächen rücken Sie näher in den Vordergrund, wenn Sie sie mit warmen dunklen Farbtönen überarbeiten. Ideal eignen sich für diesen Zweck Umbra gebrannt und Madderbraun. Lassen Sie beide Töne auf dem Papier ineinander verlaufen.

7

8



7. Die Straße

Für die Straße vor dem Haus leistet Ihnen wiederum der Flachpinsel Nr. 10 gute Dienste. Legen Sie sie mit einem hellen Farbton aus Umbra natur und Kobaltviolett dunkel an. Sie erscheint dann nicht mehr gleißend hell, sondern erdig warm.

8. Die Dächer

Die mit Teerpappe gedeckten Hausdächer weisen eine graue Färbung auf, die leicht ins Grünliche spielt. Wenn Sie diesen Farbton mischen, achten Sie darauf, daß er mit den warmen Tönen seiner Umgebung harmoniert. Irving Shapiro erzielt mit Olivgrün, Cölinblau und Umbra gebrannt einen Ton, der sich sehr harmonisch in die Farbkomposition des Bildes einfügt.

Das Aquarell ist nun in wesentlichen Flächen farblich angelegt. Im zweiten Teil unserer Übung wird Irving Shapiro zeigen, wie er auf dieser Grundlage dem Aquarell mit dem Spiel von Licht und Schatten den letzten Schliff gibt.

Poesie aus Licht und Farbe

Konsequent wie kaum ein anderer Impressionist löst Claude Monet im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung die klaren Formen seiner Motive zugunsten einer fast träumerischen Darstellung der farbigen Lichtphänomene auf.

„Wenn Sie hinausgehen, um zu malen, versuchen Sie zu vergessen, was für Objekte Sie vor sich haben, einen Baum, ein Feld . . . Denken Sie lediglich, hier ist ein kleines Quadrat Blau, hier ein länglicher Fleck Rosa, dort ein Streifen Gelb, und malen Sie es so, wie Sie es sehen, genau mit der Form und der Farbe, bis das Bild Ihren eigenen naiven Eindruck von dem Sujet wiedergibt." Dieser Ratschlag von Claude Monet (1840–1926) sagt viel über seine eigene Malweise aus. Und betrachtet man seine Gemälde, erklärt sich, was Monet mit naivem Eindruck meint. Er löst sich von der naturalistischen Darstellung der Dinge und fängt auf der Grundlage des Motivs, ohne daß er mit dem Objekt selbst emotional verbunden ist, mit den Farben die flüchtigen Lichterscheinungen ein. Im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung werden die Sujets immer mehr Anlaß für ein poetisches Farbenspiel.

Der Impressionist

Monets erstes impressionistisches Werk „Impression, Soleil levant" erregte in einer Ausstellung 1874 großes Aufsehen und war Anlaß einer Glosse, die unter dem Titel „L'Exposition des Impressionists" im satirischen Magazin „Le Charivari" erschien und der Bewegung des Impressionismus den Namen gab.

Konsequent löste sich Monet immer mehr von der gegenständlichen Welt, ohne ungegenständlich zu malen oder gar ohne Vorbild zu arbeiten. Folgerichtig mündete seine Beschäftigung mit den flüchtigen Lichterscheinungen in Serien, in denen er seit 1890 Pappeln, Heuschober und Kathedralen unter verschiedenen Lichtbedingungen malte.

Degas berichtet, daß er eines Tages beobachtete, wie Monet in der Kutsche in Varengeville eintraf. Er stieg aus, schaute zum Himmel und sagte: „Ich bin eine halbe Stunde zu spät dran; ich werde morgen wiederkommen müssen."

In Monets Serien erscheint dasselbe Motiv in sich ständig verändernder Farbigkeit. Die Auffassung, die Bilder nicht als „fertige" Werke zu verstehen, sondern als Teil eines Prozesses, war richtungsweisend für die Kunst des 20. Jahrhunderts.

Große Formate

Es ist interessant, daß Monet sowohl in seinem Frühwerk wie auch in den letzten Schaffensjahren eine für den Impressionismus untypische Vorliebe für sehr große Bildformate hatte. So berichtet Courbet amüsiert, daß er den Künstler besuchte, um eine Vorrichtung zu sehen, mit der Monet ohne Mühe an der zweieinhalb Meter hohen Komposition „Frauen im Garten" malen konnte. Da Monet gern im Freien arbeitete, hatte er für die technisch komplizierte Vorrichtung einen Graben in seinem Garten in Ville d'Avrey ausheben lassen.

Der Farbauftrag

Im Gegensatz zu den uns besonders von den Neoimpressionisten bekannten kleinen Pinselstrichen, den „petits taches", sind die Bilder Monets, vor allem die großformatigen Gemälde, durch eine großzügige, schwungvolle Pinselführung gekennzeichnet. Im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung wird seine Malweise immer unmittelbarer, wobei die Farben dicht, teilweise pastos, aufgetragen sind.

In seinem Spätwerk „Seerosen", das Monet voller Hingabe an dem Seerosenteich seines Gartens in Giverny malte, besteht der komplexe Farbauftrag aus zahllosen verwischten, verriebenen Strichen. Die Striche wurden immer wieder mit langen Pinselschwüngen übereinandergesetzt, so daß eine pastose Farboberfläche entstand. Die letzten Pinselspuren erwecken einen gebrochenen, zerbröckelten Eindruck, da sie auf die rauhe Oberfläche des trockenen Impasto gesetzt sind.

Risse, die entstehen, wenn die Ölschichten beim Erhärten zunächst voluminöser werden und schließlich wieder schrumpfen, weisen Monets Gemälde trotz der pastosen Übermalungen kaum auf, weil er den Ölgehalt in seinen Farbmischungen so gering wie möglich hielt.

Ausgefülltes Leben

Nach vielen Jahren der finanziellen Not verbringt Monet seinen Lebensabend in Wohlstand und Ruhm. Berühmte Persönlichkeiten besuchen ihn, und Interviews werden veröffentlicht. Noch immer arbeitet der Künstler hart und mit ungebrochener Begeisterungsfähigkeit. Noch ein Jahr vor seinem Tod lädt er einen Freund mit den Worten ein: „Ich sage Ihnen gleich, daß ich täglich zehn Stunden für meine Arbeit frei sein muß, die ich mit unvergleichlichem Vergnügen vollbringe."

Jean Loup Charment

Man kann sich heute kaum vorstellen, daß die Ausstellung der ersten impressionistischen Gemälde mit ihrer sensiblen Farbigkeit und dem zauberhaften Charme bei den meisten Betrachtern eine Welle der Empörung und des Hasses auslösten. Karikaturen wie diese waren üblich.

Metropolitan Museum of Art, New York

„Terrasse in Saint-Adresse", 1866, Öl auf Leinwand, 96 cm x 129 cm. Dieses Kunstwerk entstand, kurz bevor Monet seine impressionistische Malweise entwickelte. Die klarbegrenzten Formen und starken Tonwertkontraste sind typisch für die Gemälde Monets dieser Periode. Beachtenswert ist, daß auch in der Detailfülle und realistischen Wiedergabe des Motivs die Wirkung des Lichts den besonderen Reiz des Bildes ausmacht.

In den Ausschnitten wird deutlich, daß Monet die dramatischen Helligkeitskontraste durch eine einfache Gegenüberstellung von Licht- und Schattenflächen erzielt. Auch andere Farbbereiche haben kaum malerische Übergänge, sondern stehen als Farbformen nebeneinander.

M. frdl. Gen. Museum of Fine Arts, Boston, Tompkins Collection

„Westfassade der Kathedrale von Rouen" von Claude Monet, 1894, Öl auf Leinwand, 100 cm x 64 cm.
Monets Interesse an der atmosphärischen Wirkung der flüchtigen Lichterscheinungen spiegelt sich in den Reihen von Farbstudien dieser Kathedrale wieder, die er zu verschiedenen Tageszeiten und bei unterschiedlichsten Lichtbedingungen anlegte. Monet führte dabei eine Malauffassung konsequent weiter, die in den englischen Malern Constable und Turner ihre ersten Protagonisten hatte.

M. frdl. Gen. British Museum

„Rouen, Westfassade der Kathedrale", von William Turner, um 1832, Aquarell und Gouache auf blauem Papier, 14 cm x 19 cm.
Die Realität als Phänomen von Licht und Farbe wiederzugeben, hatte Turner schon vor den Impressionisten fasziniert. Vergleicht man den Ausschnitt mit dem Bild Monets, versteht man, warum Monet als Nachfahre Turners bezeichnet wird.

M. frdl. Gen. Aquavella Galleries, New York City

„Umgebung von Vétheuil", 1881, Öl auf Leinwand, 60 cm x 72 cm. Ende 1879 starb Monets Frau Camille. Die Schwermut des Künstlers läßt sich in einigen der Wintergemälde von seinem damaligen Wohnort Vétheuil spüren. Aber schon gut ein Jahr später zeigen seine wunderbaren Landschaftsgemälde wieder die heitere Farbpalette wie in diesem Frühsommerbild. Im Ausschnitt erkennt man, wie im Vergleich zu dem Bild „Terrasse in Saint-Adresse" Monets Pinselstriche lockerer werden, die Formen beginnen, miteinander zu verschmelzen und die Farben ein Geflecht feinster Nuancen bilden. Hier deutet sich eine Entwicklung an, in deren Verlauf Monet die Motive seiner Umgebung immer mehr nur als Anlaß für eine poetische Farbgestaltung farbiger Lichtphänomene nimmt.

Menschlich gesehen

Eine menschliche Figur ist stets das bestimmende Element eines Gemäldes – selbst dann, wenn sie nur klein in der Ferne zu sehen ist.

Menschen ziehen in einem Bild vor allem deshalb die Aufmerksamkeit auf sich, weil sich der Betrachter mit ihnen identifiziert. Es interessiert die meisten Menschen einfach zu erfahren, was in einem Bild dargestellte Figuren tun, auch oder gerade, wenn sie nur sehr klein im Hintergrund zu sehen sind. In Ihren Ölgemälden können Sie Menschen daher nicht nur nutzen, um einen Maßstab für die Größenverhältnisse zu setzen, sondern auch, um ansonsten leblose Szenen aufzuwerten.

Maßstab und Raum

Weil alle Menschen annähernd gleich groß sind, wird ein Betrachter sie in einem Bild unwillkürlich zur Beurteilung von Größenverhältnissen und Entfernungen nutzen. So kann etwa eine kleine menschliche Gestalt inmitten einer weiten, offenen Landschaft die Weiträumigkeit zum Ausdruck bringen. Solche Figuren sollten Sie nur in ihrer allgemeinen Form beschreiben. Ein paar Pinselstriche reichen völlig aus, um Kopf, Körper und Beine soweit anzudeuten, daß ein Betrachter sie als Menschen interpretiert. Spielen Sie mit der Farbe, und schaffen Sie lebhafte Kontraste, indem Sie etwa eine rotgekleidete Person auf eine grüne Wiese setzen.

Handlungsbedarf

Figuren kleineren Maßstabs wirken dann am natürlichsten, wenn sie – wie die Ruderer in Renoirs Gemälde – Bewegungen vollführen. Oft kommt die richtige Idee, welche Handlungen ins Bild passen, erst während man malt, wenn etwa tatsächlich Menschen im Motiv auftauchen. Sie können sie spontan einbeziehen, wo sie Ihrer Komposition gerade am dienlichsten sind.

Mit großen Figuren im Vordergrund und kleineren im Hintergrund erzielen Sie durch den Größengegensatz räumliche Tiefe. Ein räumlicher Eindruck entsteht jedoch auch dann, wenn die Pose eines Menschen im Vordergrund durch perspektivische Verkürzung betont wird. Der ausgestreckte Arm einer ins Bild weisenden Person kann etwa durch die verkürzte Darstellung die dritte Bilddimension erschließen.

Im Brennpunkt

Weil Menschen in einem Bild das Auge des Betrachters wie magisch anziehen, können Sie mit ihnen das Zentrum der Kompositon betonen oder überhaupt erst schaffen. Dabei erhebt sich die Frage, wie detailliert man diese Figuren ausführen sollte.

Auch wenn menschliche Figuren im Bildzentrum den kritischen Blikken des Betrachters besonders ausgesetzt sind, sollte man eine verallgemeinernde Form der Darstellung wählen und sich hüten, individuelle Charakterzüge zu überzeichnen. Üben sie sich auch bei solchen Gelegenheiten darin, menschliche Figuren vor allem hinsichtlich ihrer Größe, Formgestalt und der Farbe ihrer Kleidung zu beurteilen.

Tragen Sie die Farbe großzügig auf: Ein paar kräftige, gezielt gesetzte Striche an der richtigen Stelle genügen oft völlig, um die Erscheinung einer Person zu umreißen.

Einheitlichkeit

Damit die Menschen in Ihrem Bild der Landschaft nicht die Schau stehlen, sollten Sie unbedingt Kontinuität wahren. Sie erreichen das, indem Sie die Personen mit den gleichen Pinseln ausführen wie die übrigen Bildelemente. In seinem Bild „Ruderer bei Chatou" führt Renoir meisterlich vor, wie weit man in der Einheitlichkeit der Pinseltechnik gehen kann: Durch die überall im Bild präsenten lockeren Pinselstriche entstehen keine klaren Grenzen. Der Rocksaum der Frau geht weich in die Textur des Grases über.

Ganz anders arbeitet Moses Soyer in „Künstler der WPA". Er gibt seinen Figuren mehr Gewicht, indem er sie präziser darstellt. Er versucht sie vor allem durch eine Einheitlichkeit der Farben ins Bild zu integrieren und wiederholt die Farben des umge-

Tip

NÜTZLICHE VORARBEITEN

Obwohl die Figuren in einem Gemälde meist auf lockere, großzügige Weise gemalt werden, ist es doch wichtig, in vorbereitenden Skizzen die Körperhaltung genau zu studieren. Gerade bei einer vereinfachenden Darstellung müssen die wenigen Striche stimmen. Da Ihnen nicht für jede Pose jemand Modell stehen wird, sollten Sie sich einen ganzen „Vorrat" von Ideen in Skizzenform anlegen, aus denen Sie dann eine ins Bild passende Körperhaltung wählen können.

EIN PORTRAIT?

Während ein Portrait (siehe die obere Schemaskizze nach Seurat) eine „Nahaufnahme" der abgebildeten Person ist, stehen in der Figurenkomposition (unten, nach Renoir) die abgebildeten Personen im Dienste der Bildidee. Sie sind in eine Handlung integriert.

Paul Osborne

M. frdl. Gen. National Gallery of Art, Washington D. C.

„Ruderer bei Chatou" von Pierre Auguste Renoir, 1879, Öl auf Leinwand, 81 cm x 100 cm.

benden Raums in der Schattenflächen der Hautpartien.

Es empfiehlt sich, stets geringe Anteile der Farben aus der Umgebung in die Farbmischungen für die Kleidung aufzunehmen und Farben der Kleidung in der Umgebung auftauchen zu lassen. So fügen sich die Bildbestandteile zwanglos zusammen. Hilfreich ist es, zunächst eine Untermalung anzulegen, anhand derer sich die Farben im Zusammenhang beurteilen lassen. Indem Sie von ihr ausgehen, können Sie leicht die Bereiche ausfindig machen, in denen Sie bei der anschließenden Überarbeitung die Farbtöne und Tonwerte einander annähern können, um Zusammenhalt zu stiften.

National Museum of American Art

„Künstler der WPA" von Moses Soyer, Öl auf Leinwand, 92 cm x 107 cm.

Kreidestifte mit Tradition

Schon in der Vorzeit, als der Mensch seinem Gestaltungsbedürfnis in Höhlenzeichnungen Ausdruck verlieh, gehörten Erdfarben und Kreiden zu seinen Malwerkzeugen.

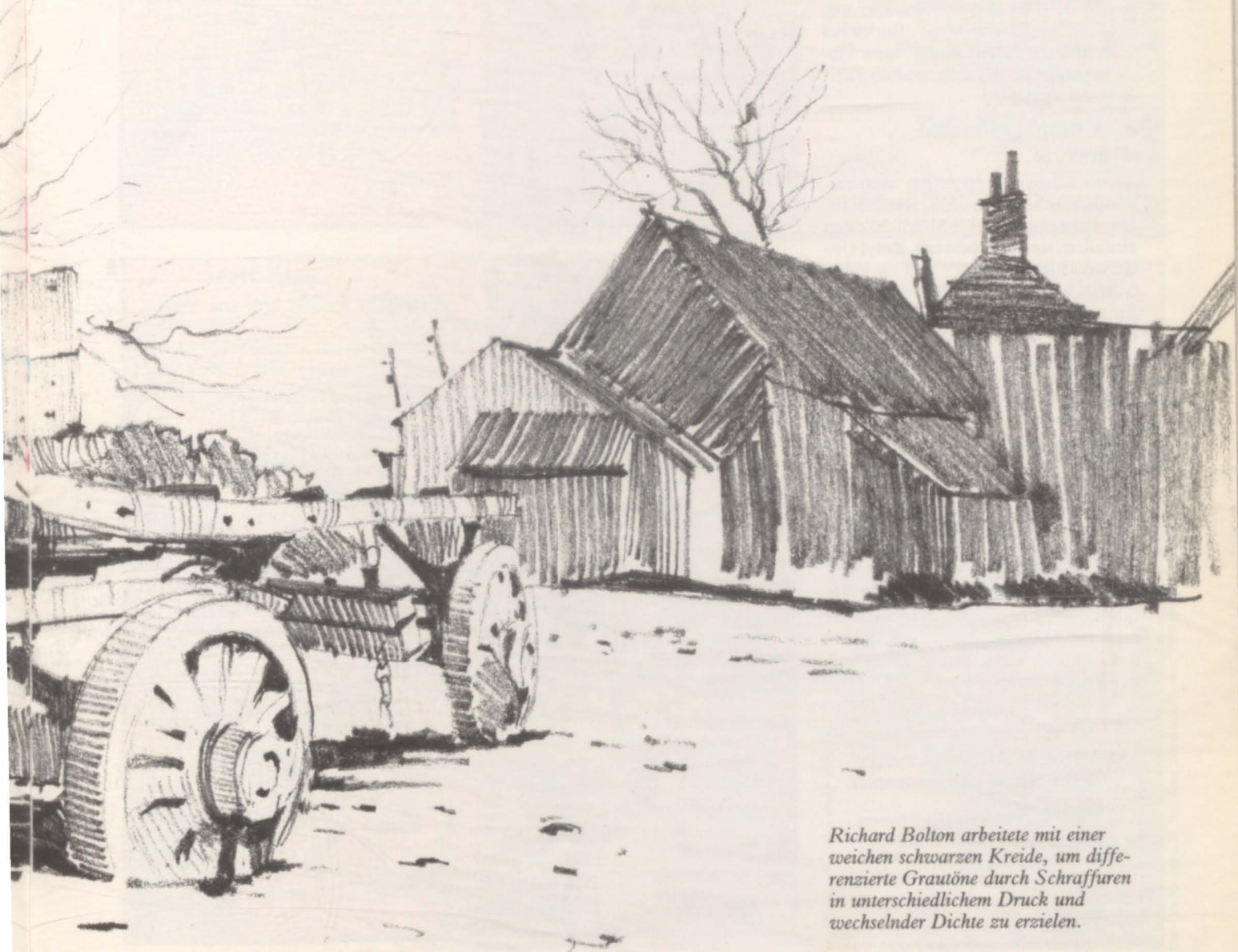
Härtere Pastellkreiden unterscheiden sich im Aussehen und in der Konsistenz von den weichen, reinen Pastellkreiden. Sie haben einen quadratischen Querschnitt und sind fetthaltiger. Die traditionelle Farbskala, die sich seit der Renaissance großer Beliebtheit erfreut, umfaßt Schwarz, Weiß, in bis zu zwölf Grauabstufungen differenzierte Graukreiden und die Braunkreiden Rötel, Sepia und Bister.

Ähnlich wie bei anderen Pastellen eignen sich die flachen Seiten der Kreiden gut dazu, rasch größere Tonflächen anzulegen. Aufgrund der Härte der Stifte lassen sich aber auch scharfe Linien ziehen, wenn Sie nur eine Bruchkante oder eine Ecke aufsetzen.

Solide Grundlagen

Als Zeichengrund eignen sich besonders Papiere mit leichter Körnung wie etwa Ingrespapier. Sie nehmen das Pigment gut auf. Kräftiges Aufdrücken bringt wegen des Abriebs am Papierkorn einen intensiven Ton hervor. Lockerer Farbstaub läßt sich einfach fortblasen.

Getönte Papiere beeinflussen die Wirkung der Stifte erheblich. So ergibt etwa Weiß auf einem dunklen Papierton einen spannenden Kontrast, und Brauntöne wirken auf einem goldgelben Grund sehr angenehm.



Richard Bolton arbeitete mit einer weichen schwarzen Kreide, um differenzierte Grautöne durch Schraffuren in unterschiedlichem Druck und wechselnder Dichte zu erzielen.

Übung: Dorfstraße im Winter

Beryl Underwood fertigte die winterliche Dorfszene auf getöntem Ingrespapier. Der cognacfarbenen Papierton kann gut als mittlerer Tonwert für die Zeichnung dienen. Weil das Motiv sehr viele Details aufweist, erarbeiten Sie am besten zunächst die Umrisse und ergänzen die Tonwerte im Anschluß daran.

1. Umrißzeichnung

Mit der Ecke eines schwarzen Kreidestiftes mittlerer Härte lassen sich die Umrisse in wesentlichen Zügen festhalten. Besondere Bedeutung kommt in diesem Stadium den richtungsweisenden Linien zu, etwa dem gebogenen Verlauf des Weges. Sie tragen wesentlich zur Spannung des Bildes bei und können Ihnen in späteren Stadien immer wieder aufs neue als Leitlinien dienen.

2. Komposition und Tonwerte

Wenn Sie die Komposition noch einmal kritisch überprüfen, werden Ihnen sicher noch einige Möglichkeiten einfallen, sie zu verbessern. Beryl Underwood legt in dieser Übung jeden Schritt von Grund auf neu an, um für Sie ganz klar herauszuarbeiten, worauf es jeweils ankommt. Hier nun formt sie die einander ähnlichen Winkel der Dachgiebel rechts des Weges noch wirkungsvoller aus, um die Komposition rhythmisch zu straffen. Durch tonale Modifikationen können Sie diese Betonung in Ihrer Zeichnung nachvollziehen.

Brechen Sie ein kleines Stück von etwa zwei bis drei Zentimetern Länge von einer weichen, schwarzen Kreide. Die flache Seite des Bruchstücks ist bestens geeignet, um hiermit die dunklen Flächen anzulegen: die Bäume, die Mauern, die Schornsteine, das Dach auf dem großen Haus und den Straßenrand.

WAS SIE BRAUCHEN

- Cognacfarbenes Ingrespapier, 25 cm x 25 cm
- Kreidestifte in den Farbtönen Schwarz (weich und mittel), Weiß (weich), Hellgrau, Rötel hell und dunkel sowie Bister oder Umbra.

1

2

3. Farbige Gestaltung

Mit Farben können Sie die idyllische Szene wirkungsvoll beleben. Das Dach und die Bäume im Hintergrund tönt Beryl Underwood mit dunklem Rötel. Die Büsche links im Bild heben sich mit hellem Rötel gut vom Hintergrund ab. Mit kurzen Strichen im selben Farbton geben Sie der Krone des Baumes im Mittelgrund Fülle. Um mit den Schornsteinen farbliche Akzente zu setzen, drücken Sie den hellen Rötel kräftig auf. Wenn das Pigment ins Korn des Papiers eindringt, entsteht ein leuchtend warmes Rotbraun.

Mit Bister oder Umbra können Sie Schatten farbig gestalten und den Baumstämmen links sowie dem Strohdach einen angemessenen Ton geben.

Um in der Zeichnung für farblichen Zusammenhalt zu sorgen, sollten sich Tupfer aller Farben auf den alten Mauern und den Grabsteinen wiederfinden. Schneebedeckte Flächen können sie bereits jetzt mit einem hellen Grau andeuten.

3

4. Feinarbeiten

Damit Ihr Bild mehr Festigkeit erhält, lohnt es sich, einige Details noch deutlicher herauszubringen und andererseits überladene Bildbereiche etwas auszugleichen. Mit weicher schwarzer Kreide können Sie zunächst alle unscharf gewordenen Umrisse noch einmal nachzeichnen. Dieser Stift ist auch das angemessene Werkzeug, um die Kontraste etwas zu verstärken: Die Schatten erhalten durch kräftigen Druck mehr Tiefe. Der Nadelbaum rechts im Bild gewinnt durch Überarbeitung an Klarheit.

Mit weicher weißer Kreide sollten Sie nun alle Schneeflächen anlegen. Wenn Sie sich diesen Schritt bis zum Schluß aufsparen, kann das leuchtende Weiß nicht verwischen.

Um dem Bild mehr Tiefe zu geben, können Sie die Schneeflächen zum Hintergrund hin hauchdünn mit Schwarz abdunkeln. Den Vordergrund beleben Sie, indem Sie den Schatten auf dem Weg verstärken und so für einen spannenden Kontrast zwischen Schwarz und Weiß sorgen.

4

Beryl Underwood. M. frdl. Gen. Conté Ltd./Photos: Thomas Nelle

Charles Reid

Im Atelier von Charles Reid treffen sich Künstler zum Meinungsaustausch.

„Am Abend sitzen häufig Freunde und Schüler von mir in meinem Atelier zusammen. In einer dieser Gesprächsrunden äußerte ein Freund: ‚Jeder sieht die Welt mit seinen Augen und wird sie auch dementsprechend malen. Selbst wenn ein Maler versucht, ein Motiv so genau wie möglich wiederzugeben, werden seine Gedanken und Gefühle, eben seine Sichtweise der Dinge, in das Bild einfließen.'

Der künstlerische Prozeß setzt eigentlich schon vor dem Malen ein. So habe ich wie die meisten meiner Schüler festgestellt, daß man schon ein vages Bild von dem Motiv vor dem geistigen Auge hat, bevor die Arbeit beginnt. Durch die Betonung oder das Weglassen bestimmter Formen und die Wahl der Farben versucht man, ob bewußt oder unbewußt, diese Sichtweite zum Ausdruck zu bringen.

Im Sommer miete ich mit einigen fortgeschrittenen Schüler oft ein Haus auf dem Land, damit wir uns dort in aller Ruhe der Aquarellmalerei widmen können. Zufällig saß Fayelle, die Tochter eines meiner Schüler, dabei, um uns beim Malen zuzusehen. Mit ihrem Hut und dem Sommerkleid bildete sie ein so reizvolles Motiv, das wir uns alle spontan entschlossen, von ihr ein Aquarell zu malen.

Die Farben schienen mir in meiner Skizze noch zu gedämpft und die Formen zu steif. In der ausgearbeiteten Komposition verzichtete ich daher auf den Hintergrund und ließ die Farben der Pflanzen, der Ärmel und der Umgebung auf dem weißen Papier ein luftiges Farbenspiel entfalten, um meinen ersten Eindruck besser wiederzugeben.

„Fayelle", Aquarell, 53 cm x 71 cm. Charles Reid verdichtet die Formen nur beim Kopf und den Händen, hält aber auch hier die Farben und Tonwerte sehr zart.

Drei Schüler

Um Ihnen die unterschiedliche Sicht- und Darstellungsweise von einem Motiv bei verschiedenen Künstlern zu verdeutlichen, habe ich drei Schülerarbeiten ausgewählt, die während des Sommerkurses vor unserem „Zufallsmodell" Fayelle entstanden. Bei den drei Schülern handelt es sich nicht um Anfänger. Alle drei sind versierte Maler, die selbstsicher mit dem Medium Aquarell umgehen.

Die Bilder, ich beziehe mein Aquarell dabei ein, haben gemeinsam, daß durch Farbwahl und Gestaltung die atmosphärische Wirkung von Licht und Luft eingefangen wird. Parallelen zur impressionistischen Malweise sind hier durchaus zu erkennen.

Für sich genommen ist aber jedes Aquarell ein eigenständiges Werk, in dem die Farbzusammenstellungen und der Bildaufbau unterschiedlich eingesetzt sind und zu sehr individuellen Bildaussagen führen. Die in ausführlichen Gesprächen über Intention und Ausführung der jeweiligen Schülerarbeit gewonnenen Erkenntnisse lege ich Ihnen nun im einzelnen dar.

Schülerin A

Die Schülerin hat eine besondere Betonung auf die Darstellung des Kopfes gelegt. Mit den passenden Farbtönen hat sie das ansprechende Gesicht modelliert. Der freundliche, träumerische Ausdruck ist ihr ausgezeichnet gelungen, der Betrachter wird durch ihn förmlich in das Bild gezogen.

Das Problem, das in dieser Komposition auftaucht, ist die sehr unterschiedliche Behandlung der Bildpartien. Die Malerin hat sich auf die abgeschlossene Wirkung des Kopfes konzentriert und dabei das Kleid und die Umgebung vernachlässigt. Obwohl die gebrochenen Farbtöne hervorragend in das Farbgefüge passen, fehlt der unteren Bildpartie eine weitere Betonung.

Die Schülerin war sich unsicher, ob deutliche Akzente außerhalb des Kopfbereiches nicht zu sehr von diesem Bildzentrum ablenken würden. Ich glaube nicht, das man einen Bildbereich zugunsten eines anderen so stark vernachlässigen sollte. Hätte die Schülerin in den Pflanzen, bei den Händen oder um den Stuhl herum, den sie im übrigen sehr gut durch die Negativformen dargestellt hat, Tonwerte oder Farben hervorgehoben, hätte dieses einen Kontrapunkt in der Komposition ergeben. Durch die Wechselbeziehung der beiden Betonungen würde der brillant gemalte Kopf noch ergreifender zur Geltung gekommen.

Von den drei Bildern erscheint die Pinselführung und Farbgebung hier am lockersten. Diese Spontanität vermittelt einen frischen, aber auch traumhaften Eindruck.

Schüler B

Im Gegensatz zu den beiden anderen Gemälden erhält hier der Kopf von Fayelle einen Hintergrund. Der blaue Streifen, mit dem der Maler eine Verandatür andeutet, bildet einen lebhaften Kontrast zu den roten Farbtönen, wodurch der Kopf gut hervorgehoben wird. Außerdem verleiht er dem Modell in der farblichen Verbindung zum unteren Bild-

Schülerin A

teil Halt und steht wirkungsvoll gegen die rundlichen Formen der Komposition.

Der Schüler hat versucht, durch die Betonung der roten Farben die Atmosphäre des heißen Sommertages zu vermitteln. Er hat dabei leider einen allzu häufigen Fehler in der Aquarellmalerei begangen. Durch mehrere Übermalungen im Bereich des Kopfes sind die Farbpigmente so stark miteinander vermischt worden, daß die Gesichtszüge plump und unbeholfen wirken. Dadurch wird das Augenmerk von der ansonsten sehr gelungenen Formgebung und Farbgestaltung abgelenkt.

So sind etwa die Blumen auf der linken Seite ausgezeichnet wiedergegeben. Ihre Zartheit hat der Maler durch den Kontrast zwischen den feinen Umrißlinien und dem lockeren Gefüge der weich verlaufenden Schatten eingefangen. Auch hier sind die Negativformen beim Stuhl und Kleid gut eingesetzt worden.

Trotz der luftigen Wirkung des Schattenspiels versuchte der Schüler, dem Modell durch den festen Bildaufbau und die Konzentration auf zwei Farben etwas Erhabenes zu verleihen.

Schülerin C

Viel stärker als die beiden anderen hält sich die Schülerin an die Vorgaben des Motivs. Sie läßt die einzelnen Farben fast nur im Bezug zu der dazugehörigen Form auftreten. Hier hätte das Bild unter Umständen von der Naß-in-naß-Technik profitiert, bei der die Farbtöne mehr miteinander verschmelzen. Die sehr gleichwertige Ausführung der Bildelemente, beachtenswert ist beispielsweise die genaue Wiedergabe der Stuhllehne, nimmt dem Bild etwas von der Spannung des Aufbaus. Die Schülerin gestand mir, daß sie häufig nicht entscheiden kann, welche Elemente im Bild vereinfacht und welche betont werden sollten. Das führt dazu, daß sie lieber alles gleich behandelt.

Anfänglich war die Malerin unzufrieden, daß sie das Aquarell nicht beenden konnte. Später erkannte sie aber, daß von diesem unfertigen Zustand ein besonderer Reiz ausgeht.

In ihrer Darstellung wollte die Schülerin Fayelle eine natürliche, ja fast bodenständige Erscheinung geben. Ich finde, das ist ihr in dem Aquarell sehr gut gelungen."

Schüler B

Schülerin C

Zimmer mit Ausblick

Das Mobilar und die besonderen Lichtverhältnisse sorgen dafür, daß jeder Raum seinen unverwechselbaren Charakter hat. Gewährt ein Fenster zudem einen Blick nach draußen, bietet sich dem Künstler ein vielschichtiges Betätigungsfeld für Skizzen und Studien.

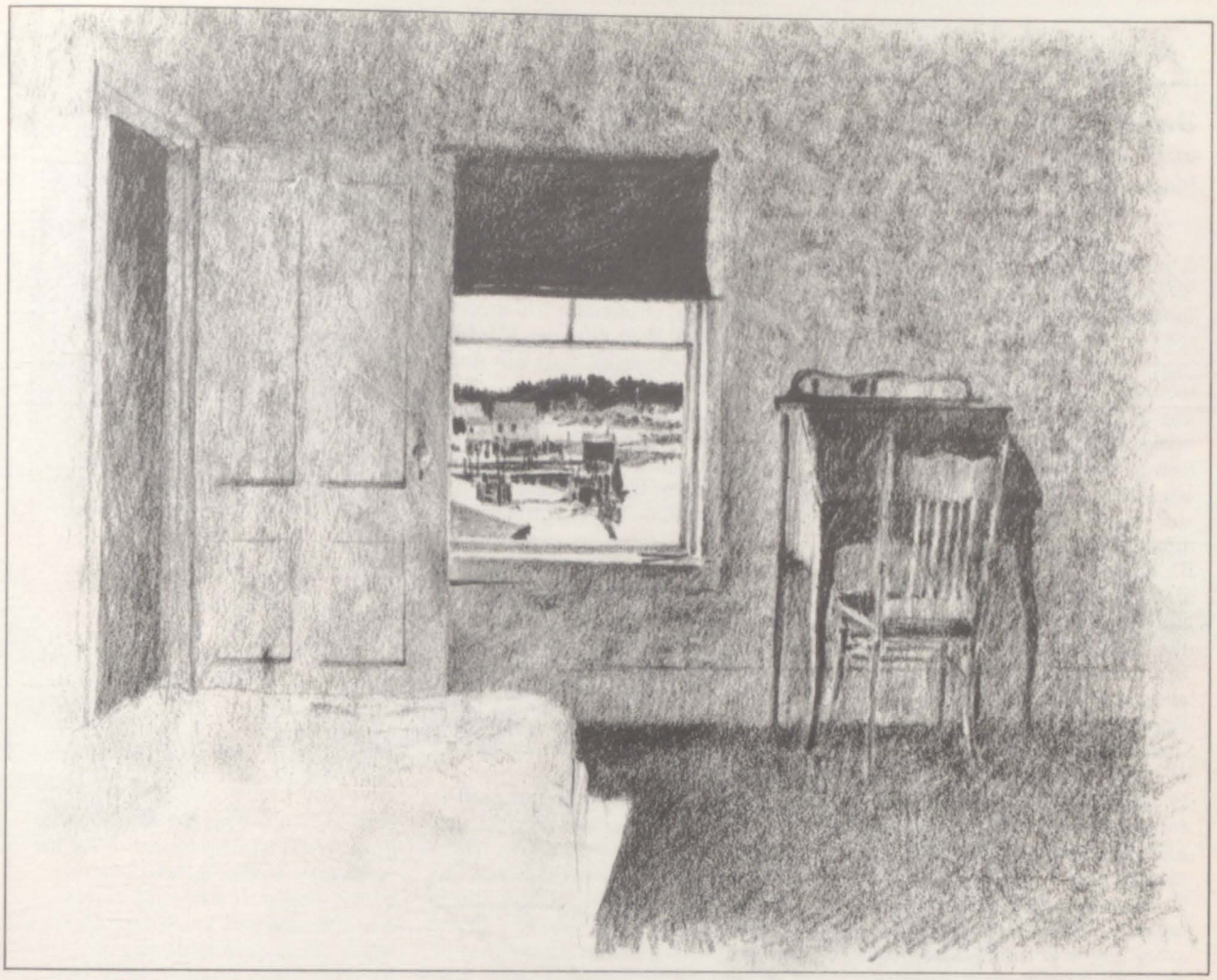
Räume können Geschichten erzählen. Die Ordnung – oder Unordnung –, die in ihnen herrscht, wirft ihr Licht auf die Bewohner. Einrichtungsgegenstände vermitteln ein bestimmtes Lebensgefühl oder erzeugen eine besondere Stimmung. Schon aus diesem Grund sind Räume Motive, die die Phantasie des Künstlers beflügeln können. Weil sich außerdem die Lichtverhältnisse in ihnen aufgrund der indirekten Beleuchtung kaum verändern und die Gegenstände ihren festen Platz haben, eignet sich ein Zimmer hervorragend für eine überlegte Skizzenarbeit und die ruhige Entwicklung eines Bildes.

Viele Künstler haben sich von ihrem Arbeitsraum inspirieren lassen. Aber auch ein Zimmer, das man nicht kennt, etwa ein Hotelzimmer im Urlaub, kann der Anlaß für eine ansprechende Zeichnung sein.

Bildaufbau

Wenn Sie mit Ihren Studien in einem Raum beginnen, sollten Sie zunächst alle Details vernachlässigen und eine Serie einfacher Kompositionsskizzen aus verschiedenen Blickwinkeln und Perspektiven anfertigen. Haben Sie sich für eine Ansicht entschieden, sollten die wichtigsten Raumelemente wie Möbel, Türen oder Fenster so im Bildauf-

„Kinderzimmer" von Philip Jamison, Bleistift, Paynesgrau und Deckweiß, 28 cm x 36 cm.
Geschickt läßt der Künstler die Helligkeit, die durch das Fenster scheint, die Fensterkreuze überstrahlen und die Lichtverhältnisse des Raumes bestimmen. Zu der hellen Fensterfläche bildet die mit Kritzeleien versehene dunkle Tafel einen guten Tonwertausgleich. Sie macht zusammen mit dem in der Ecke liegenden angedeuteten Spielzeug deutlich, das es sich um ein Kinderzimmer handelt. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, daß die Horizontlinie auf der Höhe des Fensterbretts der Augenhöhe eines Kindes entspricht.



bau ausgewogen werden, daß die Komposition möglichst fesselnd bleibt. Scheuen Sie sich nicht, Schatten zu übertreiben oder Details zu verändern, wenn Sie eine konkrete Idee für Ihr Bild haben.

Fenster

In Räumen stellen die Fenster meist einen zentralen Blickfang dar. Betritt man ein Zimmer zum ersten Mal, verspürt man häufig den Wunsch zum Fenster zu gehen und einen Blick nach draußen zu werfen. Das Fenster ermöglicht es uns, eine Orientierung zu schaffen, eine Verbindung von Innen und Außen.

In der Zeichnung bietet Ihnen ein Fenster die Möglichkeit, Informationen oder Eindrücke zu vermitteln. Teilen Sie dem Betrachter mit, ob das Zimmer in der Stadt oder auf dem Land liegt und welche Jahreszeit gerade herrscht. Dazu reicht es meist aus, den Ausblick mit wenigen Strichen und Tonwerten anzudeuten. Erkennt man durchs Fenster eine Landschaft, können Sie mit ihr einen lebhaften Kontrast zu den geometrischen, kantigen Formen des Interieurs bilden.

Aber selbst ein Fenster, hinter dem nichts Gegenständliches zu sehen ist, kann eine wichtige Funktion in Ihrem Bild übernehmen. So wird ein sonnendurchflutetes Fenster die Licht- und Schattenverhältnisse Ihrer Komposition stark bestimmen. Die helle Fensterfläche eignet sich gut, um düsteren Räumen den nötigen Kontrast zu verleihen. Graue Fensterscheiben, die einen dunklen, regnerischen Tag beschreiben, können im Gegensatz zu den von einer Lampe erhellten Wänden die gemütliche Atmosphäre eines Raumes noch steigern. Verlegen Sie die Szene in die Nacht, dann werden die schwarzen Scheiben Lichter und Gegenstände aus dem Raum spiegeln und der Zeichnung kontrastreiche Akzente geben.

„Blick aus dem Gästezimmer in Bridgeside" von Philip Jamison, Bleistift, 28 cm x 35 cm.
Sowohl das Fenster als auch die geöffnete Tür bestimmen in dieser Zeichnung den Charakter des Raumes, sie geben ihm etwas Freundliches, Luftiges. Die leichte Schattierung läßt das Zimmer lichtdurchflutet wirken. Die spärliche Möblierung und der Blick auf den Anlegesteg vermitteln Urlaubsstimmung. Die stärksten Tonwertkontraste, mit denen die Landschaft angedeutet ist, konzentrieren das Augenmerk des Betrachters auf den Ausblick. Der Raum wird dadurch zu einer Art Rahmen und das Fenster zu einem Bild im Bild. Beachtenswert ist die Verteilung der unterschiedlichen Bildelemente. Indem der Künstler den zierlichen Sekretär und den Stuhl in den freien Bildraum rechts stellt, schafft er den Ausgleich zur linken Bildseite, die von den großen, geometrischen Formen der Tür und des Bettes beherrscht wird.

Ein buntes Programm

Marker sind für großzügige Farbaufträge ideal. Wo es jedoch auf Details, subtile Farbabstufungen und Texturen ankommt, sind Buntstifte eine gute Ergänzung.

Um die Vorzüge von Markern und Buntstiften in einer Zeichnung zu nutzen, sollten Sie methodisch vorgehen. Bestimmen Sie zunächst in einer Umrißzeichnung die großen Farbflächen, um sie im Anschluß daran mit Markern in ihren Grundtönen zu gestalten. Die so geschaffenen grundlegenden Farben und Formen können Sie nun mit Buntstiften auf unterschiedliche Weise gezielt überarbeiten:

☐ Indem Sie mit einem Buntstift derselben Farbe, jedoch einem dunkleren Ton als die Markerfarbe, die Kontur betonen, erhält die Fläche eine klare Formbegrenzung. In einigen Fällen kann Ihnen auch ein Buntstift in einem kontrastierendem Ton für diesen Zweck gute Dienste leisten.

☐ Innerhalb der farbigen Flächenformen lassen sich mit Buntstiften nach Belieben genauere Details herausarbeiten.

☐ Buntstiftschraffuren sind ein geeignetes Mittel, um durch die Ausarbeitung von Licht- und Schattenpartien Volumen zu erzeugen.

☐ Texturen lassen sich hervorragend mit kurzen, zarten Buntstiftstrichen andeuten.

Um diese Aufgaben zu bewältigen, stehen Ihnen subtile Möglichkeiten der Farbgestaltung mit Buntstiften zur Verfügung.

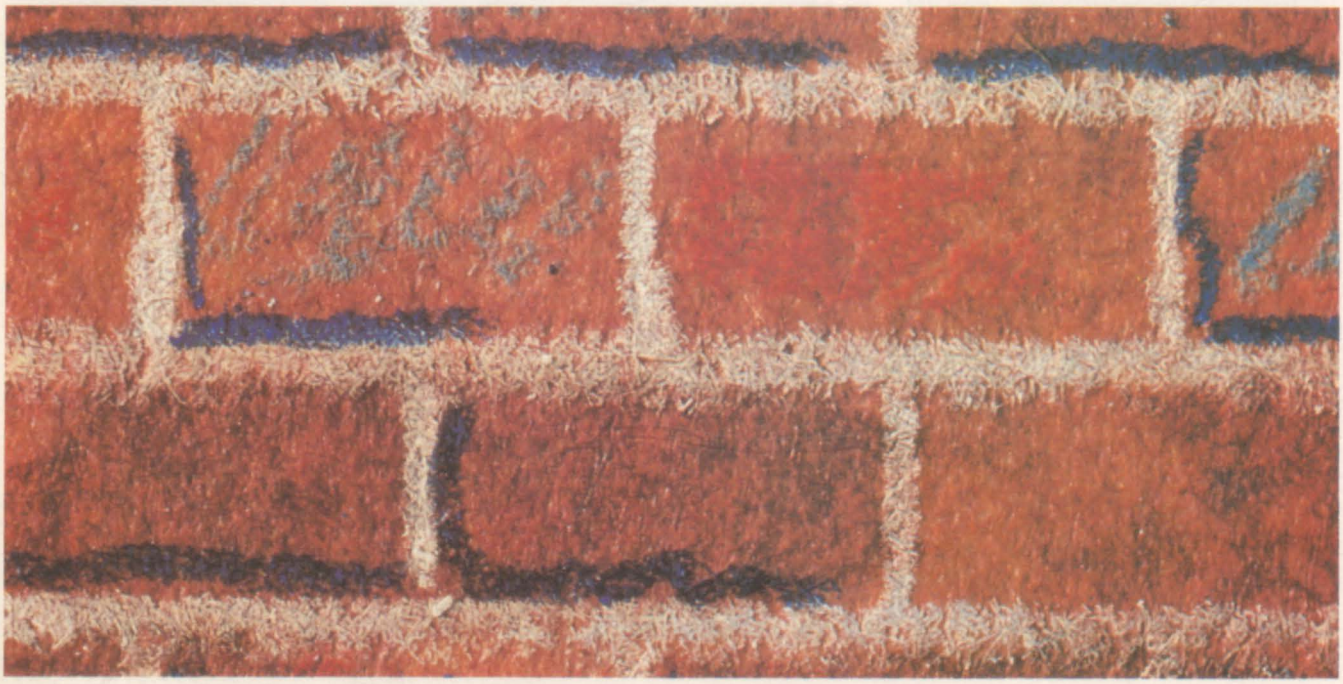
Farbwirkungen

Den stärksten farblichen Ausdruck erzielen Kontraste. Helle Buntstifte auf dunklem Markergrund oder leuchtende Farben auf einem Untergrund in trüber Farbe können für einen intensiven Gesamteindruck und ein differenziertes Farbspektrum sorgen. Arbeiten Sie am besten mit Buntstiftschraffuren. Je nachdem, wie dicht Sie die Schraffurstriche setzen, bestimmt die Untermalung mehr oder weniger die endgültige farbliche Wirkung.

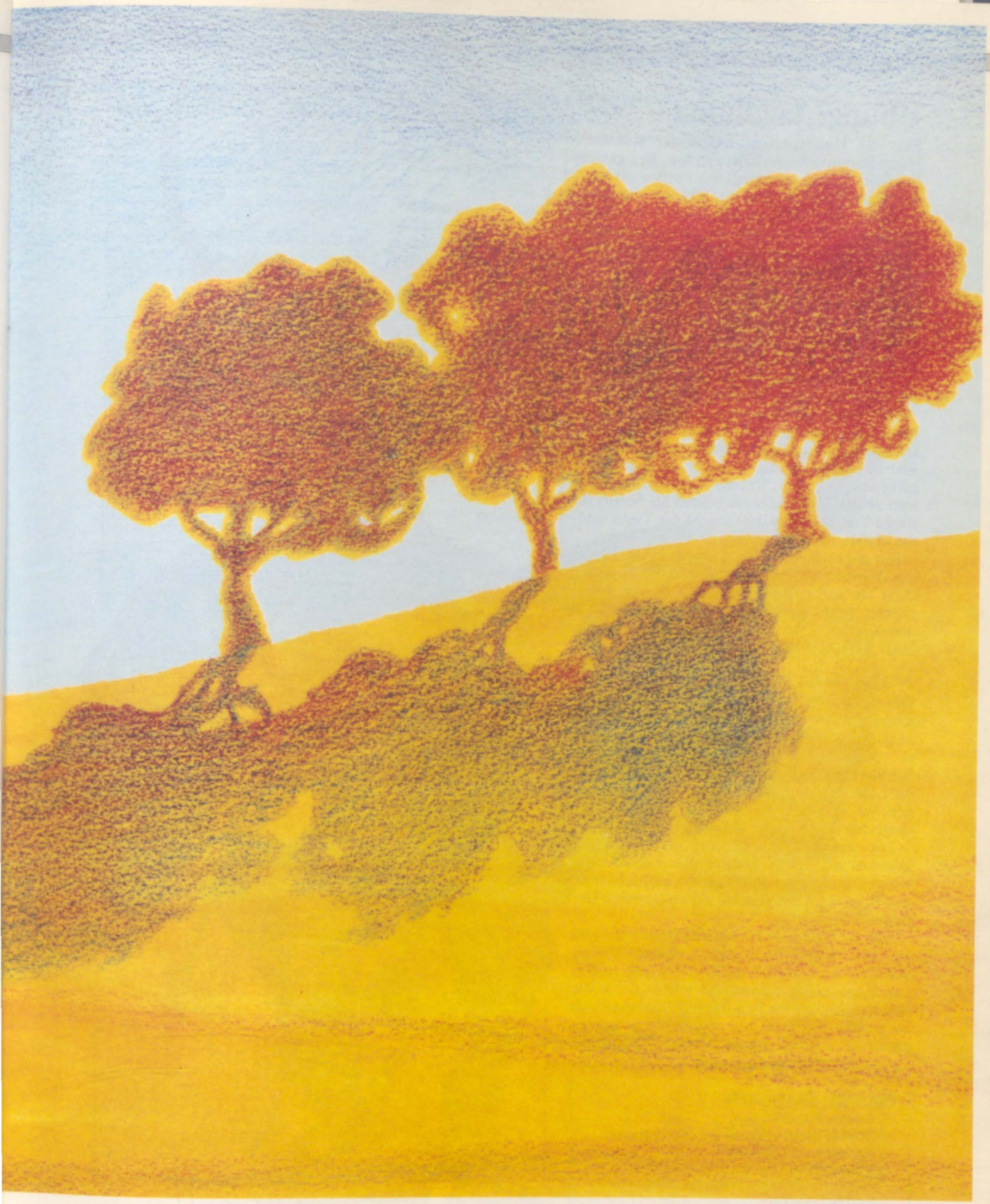
Wenn Sie mit ein und demselben Buntstift über unterschiedlich gefärbte Untergründe gehen, schließen Sie diese Bildbereiche zu einer Einheit zusammen. Entsprechend läßt sich ein einfarbiger Grund durch verschiedene Buntstifte im Wechsel farblich variieren und angenehm lebhaft gestalten.

Tip — FARBIGE GRAUTÖNE

Zarte Buntstiftschraffuren über graue Markeraufträge gelegt sind das ideale Mittel, um variantenreiche Grautöne zu schaffen. Gerade mit neutralen Farbtönen lohnt es sich zu experimentieren, damit Sie mit ihnen Schattenpartien nicht nur abdunkeln können. Indem Sie farblich differenzierte Grautöne mischen, gelingt es Ihnen, stumpfe Bildtiefen zu vermeiden und auch die schattigen Bereiche in der Farbtemperatur abwechslungsreich zu gestalten.



In ihrer Studie baut Bet Borgeson das Mauerwerk schrittweise auf. Über der rotbraunen Markeruntermalung führt sie mit weißem Buntstift die Fugen aus, Schatten und Spuren von Verwitterung deutet die Künstlerin mit flüchtig geführten blauen, roten und grauen Buntstiften an.



„Schatten" von Bet Borgeson, 18 cm x 15 cm. Über einem mit einem Marker angelegten gelben Farbauftrag arbeitet die Künstlerin Bäume, Himmel und Hang in farblich lebhaften Texturen heraus.

Übung: Jagdhund

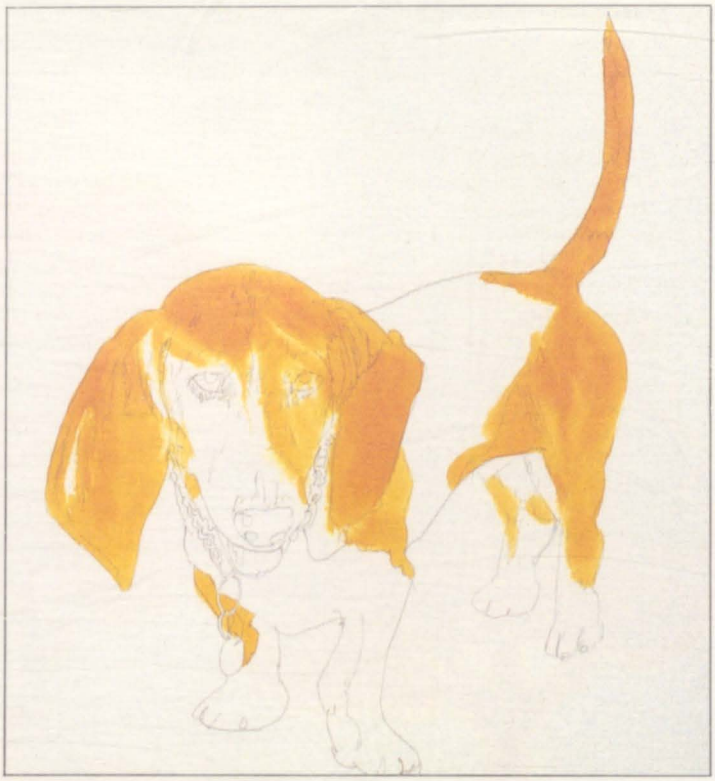
Für sein Hundeportrait wählte der Künstler Harry Borgman festen Bristolkarton. Er legt mit Markern in drei verschiedenen Farben die wesentlichen Formen und Farbflächen für den Hund an. Die feine Ausarbeitung der Details nimmt er mit Buntstiften vor. Mit ihnen verdeutlicht der Künstler die Textur des Fells und die Schattenpartien.

1. Konturen und erster Farbauftrag

In mehren Skizzen versucht Harry Borgman, die wesentlichen Merkmale des Tieres zu erfassen. Für seine Komposition wählt er eine Pose, die die Bilddiagonale betont. So verhindert er, daß seine Zeichnung zu statisch wirkt.

Übertragen Sie die wesentlichen Konturen mit einem mittelgrauen Buntstift auf den Bristolkarton. Wenn Sie diesen neutralen Ton wählen, brauchen Sie die Umrißzeichnung später nicht auszuradieren. Um die Bildwirkung schon jetzt beurteilen zu können, sollten Sie bereits in dieser Vorzeichnung das Gesicht des Tieres und das Halsband umreißen.

Mit der keilförmigen Spitze eines orangebraunen Markers können Sie in schwungvollen Strichen die gelblichen Fellpartien anlegen. Es schadet nichts, wenn der Farbauftrag durch sich überlagernde Striche unregelmäßig ausfällt, denn diese Partien werden noch überarbeitet.



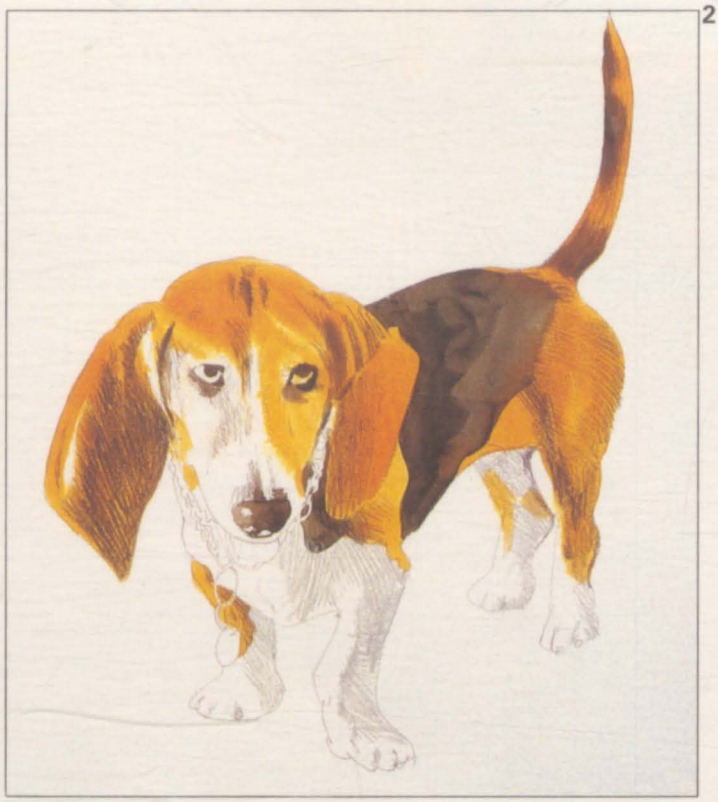
1

2. Details und Modellierung

Der größte Teil der Rückenpartie ist fast schwarz. Harry Borgman stuft diese Fläche mit Markern in hellem und mittlerem Grau leicht ab. Mit denselben Tönen erhält auch der Schwanz seine dunklen Flecken. Die Pupillen, die Lider und die Nasenkuppe des Hundes können Sie, ebenfalls in Dunkelgrau, die Partien unter den Augen in Hellgrau, vorbereiten.

Zur feineren Ausarbeitung der Zeichnung kommen nun die Buntstifte zum Einsatz. Mit einem fleischfarbenen Stift gehen Sie leicht über den Kopf und sparen dabei die linke, weiße Gesichtshälfte aus.

Um die Schattenflächen vorzubereiten, legen Sie mit einem warmgrauen Buntstift eine Schraffur über die farbige Untermalung an Ohren, Kopf, Hinterbeinen und Schwanz. Für die Schatten im weißen Fell wählt Borgman jedoch ein kühles Hellgrau und schraffiert in feinen, parallelen Schrägstrichen, die dem Fell folgen.



2

WAS SIE BRAUCHEN

- Festen Bristolkarton
- Marker in den Farbtönen Orangebraun, Hellgrau und Mittelgrau
- Buntstifte in Orange, Rosa, warmen Mittelgrau, kaltem Hellgrau, Fleischfarbe und Schwarz
- Papierwischer und Terpentinersatz.

3. Farbabstufungen

Einzelne Bereiche des Hundeportraits verlangen noch nach weiterer Überarbeitung. Die Textur des Fells kann weiter präzisiert werden, die Farben können durch stärkere Nuancierung noch an Ausdruckskraft gewinnen.

Die zeichnerische Feinarbeit gelingt mit einem spitzen schwarzen Buntstift am besten. Die Augenpartie betonen Sie durch gezielt gesetzte Tiefen, und die Nasenkuppe bringen Sie zum Glänzen, indem Sie einige Lichter stehenlassen. Mit der etwas stumpferen Spitze des Stiftes schaffen Sie die Felltextur auf der Rückenpartie.

Um die Farbigkeit des Fells zu beleben, arbeiten Sie am besten mit einem orangefarbenen Buntstift. Kleine Akzente können Sie mit dem fleischfarbenen Buntstift setzen. Die Zunge erhält einen rosa Ton.

Ein mittelgrauer und ein schwarzer Stift sind gut geeignet, um Schatten zu vertiefen. Um die Übergänge zwischen hellen und dunklen Bereichen ganz sanft zu vermitteln, können Sie zu einem Trick greifen: Mit einem terpentingetränkten Papierwischer lassen sich die Töne gezielt ineinander überführen.

Die Vorteile der Mischtechnik von Markern und Buntstiften werden in dieser Übung offenbar. Lichtakzente, Texturen und feine Farbdifferenzierungen können, unabhängig vom Motiv, in aller Ruhe ausgearbeitet werden.

3

Gegensätze ziehen an

Das Gelingen einer Komposition hängt stark vom wirkungsvollen Einsatz der verschiedenen Kontraste ab. Die Unterschiede der Helldunkelbereiche und die vielfältigen Farbkontraste bieten virtuose Gestaltungsmöglichkeiten.

M. frdl. Gen. Allan Frumkin Gallery, New York

Wenn Sie versuchen, die vorhandenen Kontraste eines Motivs in Ihre Komposition einzubeziehen oder sie gegebenfalls zu verstärken, erzeugen Sie eine Spannung, die den Betrachter unweigerlich fesselt.

In einem Stilleben oder Portrait können Sie durch die Wahl und das Arrangement der Bildgegenstände und eine gezielte Beleuchtung wirkungsvolle Kontraste in das Bild bringen. Auf den ersten Blick scheint man in Landschaftsmotiven weniger Möglichkeiten gezielter Kontrastierungen zu haben. Die Ausrichtung des Blickwinkels und mögliche Übertreibungen der Schatten und der Farbtöne lassen aber auch hier genügend gestalterischen Spielraum.

Der starke Kontrast von Licht und Schatten – auch „Chiaroscuro" genannt – spielt seit der monochromen Tonwertuntermalung traditioneller Öl- und Temperamalerei eine

„Stilleben mit Scherben und Holzente" von James Valerio, Öl auf Leinwand, 213 cm x 254 cm.

Privatsammlung Wayne Thiebaud

FARBKONTRASTE

Für die lebhafte Gestaltung Ihrer Gemälde sollten Sie die Möglichkeiten der Farbkontraste nutzen. Gegensätzliche Farbintensitäten von reinbunten und gebrochenen Tönen, der Kontrast komplementärer Farben oder das Gegenüber von kalten und warmen Farbtönen können den besonderen Reiz Ihres Bildes ausmachen. Auch wenn Ihnen der zentrale Bildgegenstand eine bestimmte Farbigkeit vorgibt, bleibt häufig in anderen Bereichen genügend Spielraum für eine bewußte Farbgebung.

In seinem Gouachebild „Hortensie" wollte Wayne Thiebaud die blaue Blume mit dem Hintergrund kontrastieren. Also nahm er das zum Blau komplementäre Orange und mischte es mit etwas Rot und viel Weiß, bis der Farbton in die Komposition paßte. Für den Untergrund glich er das Blau in der Helligkeit dem Orangeton an und setzte spannende Farbakzente ins Bildzentrum – ein zartes Grün in den Blättern und ein blasses Gelb im Glas.

Sammlung des Künstlers

„Winterliche Stille" von Rudy de Reyna, Gouache auf Malkarton, 26 cm x 23 cm.

besondere Rolle, um Spannung in ein Bild zu bringen. Allein mit der Beleuchtung kann man dramatische Schattenmuster schaffen und Bildgegenstände wie auf einer Bühne hervorheben.

Licht und Schatten

James Valerio setzt beispielsweise in seinem Stilleben den Tisch und die darauf befindlichen Dinge – das Zentrum der Komposition – durch das gerichtete Licht eines Scheinwerfers vom dunklen Hintergrund ab. Die tiefen Schatten definieren auch die klaren, rechteckigen Formen und bilden einen ruhenden Gegenpol zu der verwirrenden Vielfalt der Formen und Muster.

Aber auch in der Natur lassen sich interessante Tonwertkontraste finden und in einem Bild zum Ausdruck bringen. So schafft etwa Rudy de Reyna die Gegenüberstellung von Hell und Dunkel, indem er die hellen Schneeflächen mit einer Art Raster von dunklen Streifen kontrastiert. Er gleicht die schmalen, vertikalen Formen der Bäume in der Komposition durch die weicheren, horizontalen Formen des Tümpels, der Steinmauer und der Baumkette auf dem Hügel aus. In den dunklen Bereichen setzt der Künstler feine Farbnuancen mit grünen, violetten und braunen Mischungen.

Wann immer Sie es in Ihrer Arbeit mit Helldunkelkontrasten zu tun haben, sollten Sie auf das Zusammenspiel der unterschiedlichsten Tonwerte achten. Selbst wenn es manchmal sinnvoll ist, etwa einen dunklen Schatten neben eine helle Fläche zu setzen, um ihre Leuchtkraft zu verstärken, liegt das eigentliche Geheimnis dieses Kontrastes doch in den Gegensätzen feinabgestufter Tonwerte. Wird ein nuancenreiches, vielfältiges Licht- und Schattenmuster aufgebaut, scheinen die Helligkeiten zart zu klingen und die Dunkelheiten etwas Geheimnisvolles auszustrahlen.

„Blumen und Ofen" von Charles Reid, Aquarell, 38 cm x 36 cm. Eindrucksvoll kontrastiert Reid die gedämpften Grau- und Brauntöne der schweren, regelmäßigen Gegenstände im Hintergrund mit den leuchtenden Farben und bewegten Formen der Blumen.

Hartpastelle

Hartpastelle erinnern an gewöhnliche Pastellkreiden: Eine spezielle Zusammensetzung gibt ihnen jedoch eine etwas härtere und fetthaltigere Qualität, ohne daß sie so klebrig wie Ölpastellkreiden sind.

Für welche Motive eignen sich Hartpastelle?

Hartpastelle bieten sich vor allem für großformatige Tonzeichnungen an, denn sie ermöglichen es, große Farbflächen sehr rasch anzulegen. Eindrucksvolle Effekte lassen sich durch Verwischen der Farben erzielen, und auch übereinandergesetzte Farben wirken reizvoll. Weil die harten Pastellkreiden deckender und farbintensiver als die weichen sind, läßt sich mit ihnen gut in hellen Farben auf dunklem Untergrund arbeiten.

Warum sind die Kreiden eckig?

Diese Form hat sich als sehr praktisch erwiesen: Mit der flachen Seite läßt sich bequem großflächig arbeiten, und mit einer Ecke können Sie feine Striche und kleine Details in Ihr Bild setzen.

Kann man zwischen verschiedenen Härtegraden wählen?

Schwarze und weiße Stifte werden in den Härtegraden angeboten „weich", „mittel" und „hart" angeboten. Alle anderen Farben haben eine mittlere Gradation.

Welche Farben werden angeboten?

Ursprünglich war die Farbskala der Kreiden auf Schwarz, Weiß, verschiedene Grautöne, Rötel, Sepia und Bister begrenzt. Inzwischen haben viele Hersteller das Angebot um etliche weitere Farben ergänzt. Sie können die Stifte einzeln oder in zusammengestellten Sets kaufen.

Welche Hilfsmittel benötigt man?

Zum Verwischen kleiner Bereiche ebenso wie zum Herausheben von Lichtern und auch zum Korrigieren von kleinen Fehlern erweisen sich Papierwischer als sehr nützlich. Auch ein Knetgummi kann sehr gute Dienste leisten, um die Pigmente wieder vom Bild zu entfernen.

Müssen Arbeiten in Hartpastell fixiert werden?

Diese Frage ist selbst bei Fachleuten sehr umstritten. Als sicher gilt, daß ein dünner Fixativauftrag das Pigment an die Papieroberfläche bindet, so daß es nicht so schnell unabsichtlich verwischt oder abgeschüttelt werden kann. Es läßt sich aber auch feststellen, daß Fixativ die Leuchtkraft der Farben etwas trübt. Viele Künstler ziehen es deshalb vor, ihr Pastellbild sofort nach Fertigstellung mit einem Passepartout und unter Glas zu schützen.

Wie spitzt man die Stifte an?

Benutzen Sie ein scharfes Meser oder feines Sandpapier zum Anspitzen; oder brechen sie einfach ein Stückchen ab, und zeichnen Sie mit der spitzen Ecke.

Kann man harte Pastellkreiden mit anderen Medien kombinieren?

Hartpastelle kann man sehr gut mit weichen Pastellkreiden oder mit Kohle kombinieren. So lassen sich etwa mit weißer Kreide Glanzlichter in eine Kohlezeichnung bringen.

Hartpastelle werden von vielen Herstellern in einer beachtlichen Farbskala angeboten. Zu den traditionellen Tönen Schwarz, Weiß, Grau und Braun sind viele herrliche leuchtende Farben gekommen, welche die Freude am Umgang mit diesem Medium noch erhöhen.

Vorschau auf Heft 50

Im zweiten Teil unserer Übung in **AQUARELL** erfahren Sie, wie Sie mit wenigen sicher gesetzten Details den Charakter der herbstlichen Landhäuser betonen können. Jane Corsellis vermittelt in ihrer Übung in **ÖLMALEREI** die nötige Praxis, um eine menschliche Figur in kompositionellen Bezug zu ihrer Umgebung zu setzen.

Nicht nur Tonwerte und Farben sind Kriterien, um in einem Bild für fesselnde Kontraste zu sorgen. In **SEHEN UND VERSTEHEN** werfen wir einen Blick auf Formen, Muster und Texturen, durch die Sie sowohl Spannung als auch Harmonie in Ihre Kompositionen bringen können.

Der Pinselzeichnung wenden wir uns in unserer Rubrik **ZEICHENTECHNIKEN** zu. Die Beschäftigung mit dem geschmeidigen Medium kann sich auf Ihr gesamtes zeichnerisches Schaffen anregend auswirken.

Marmoriertes Papier findet seit alters her in der Buchherstellung Verwendung. Es ist ideal, um mit ihm Skizzenbücher zu beziehen oder kleine Geschenke, individuell gemusterte Briefumschläge etwa, zu basteln. Die Kunst, es mit wenig Aufwand selbst herzustellen, lernen Sie in unserer Rubrik **MISCHTECHNIKEN** kennen.

In **TECHNIKEN GROSSER MEISTER** machen wir Sie mit Jean-Baptiste Corots Methode bekannt, stimmungsvolle Landschaften zu komponieren.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 50

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 50

IM ATELIER	
David A. Leffel	1373
SKIZZEN UND STUDIEN	
Handwerkliche Überlegungen	1376
AQUARELL	
Übung: Landhäuser im Herbst	1378
ZEICHENTECHNIKEN	
Weich und geschmeidig	1384
Übung: Große und kleine Tiere	1387
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Magische Ruhe	1388
MISCHTECHNIKEN	
Schmucke Papiere	1390
Übung: Marmorieren	1391
ÖLMALEREI	
Übung: Statisten	1394
SEHEN UND VERSTEHEN	
Dynamisches Gegenüber	1398
MATERIALKUNDE	
Passepartout 3: Die Herstellung	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

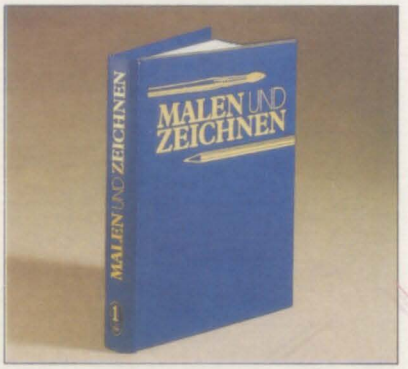
Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Holger Neuhaus (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 0 40/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten: 1373, 1374, 1375 Linda Cateura, David A. Leffel; 1376, 1377 James Gurney, Thomas Kinkade; 1378-1383 Irving Shapiro; 1384, 1385 Richard Kaupelis; 1388, 1389 Hereward Lester Cooke; 1394-1397 Jane Corsellis; 1398 Paul Hogarth; 1399 Rudy de Reyna; 1400 Ronald G. Pisano

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

David A. Leffel

Für seine Portraits hat David Leffel eigene Rezepte erarbeitet. Feine Variationen in den Farbtemperaturen und dramatische Hell- und Dunkelbereiche bestimmen die Bilder.

„Wenn ich an einem Portrait arbeite, habe ich in der Phantasie meistens schon das fertige Bild vor Augen. So fällt es mir leicht, schon zu Beginn der Komposition die wichtigsten Ton- und Farbwerte zu bestimmen.

Ausdrucksvolles Licht

Bevor ich mit einem Portrait beginne, versuche ich den ganz individuellen Ausdruck des Modells zu erfassen. Ich bemühe mich, meinen ersten Eindruck in der Wahl der Beleuchtung zu entsprechen. Die Lichtverhältnisse, in denen der Portraitierte erscheint, eignen sich in meinen Augen am besten, um eine besondere Stimmung aufzubauen.

Für mein Portrait ‚Frank Janca' ließ ich das Scheinwerferlicht von schräg oben auf Franks Gesicht fallen, um das ernste Wesen meines Freundes zur Geltung zu bringen. Der dunkle Hintergrund läßt den Kopf isoliert im Bildraum erscheinen, so daß die Aufmerksamkeit ausschließlich auf die Gesichtszüge gerichtet ist. Dunkle Schatten betonen den stets nachdenklichen Ausdruck seiner Augen, und sie modellieren die sinnlichen, aber ernsten Züge um den Mund.

Die Farben der Haut

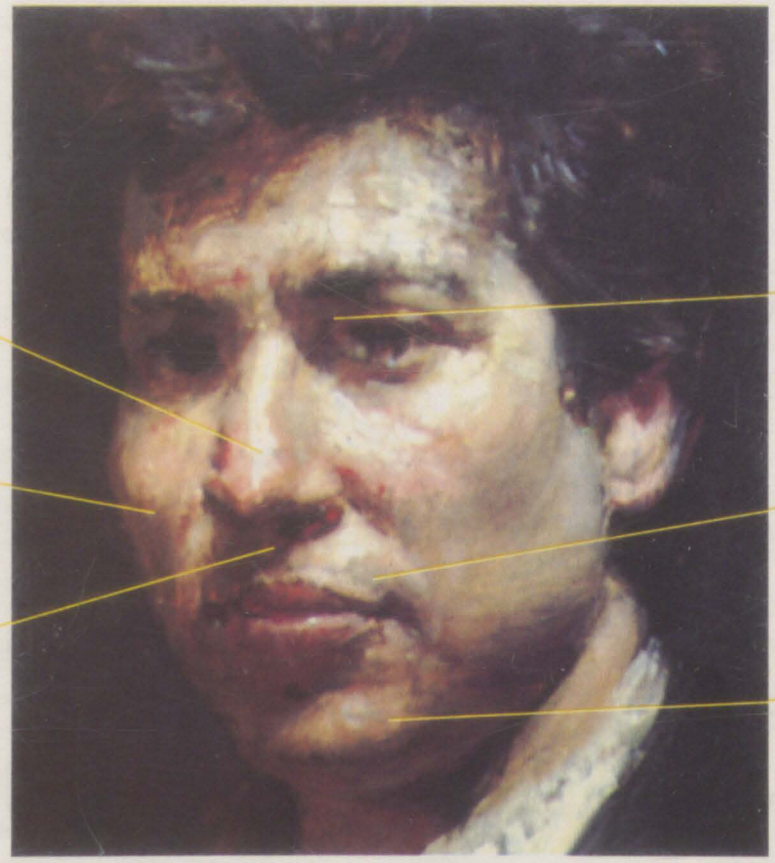
Neben der besonderen Lichtstimmung, mit der ich versuche, den charakteristischen Ausdruck des Modells wiederzugeben, bekommen in meinen Portraits die Farbtöne der

Tip

MEINE MODELLE

„Für Portraitstudien begebe ich mich häufig an Plätze, an denen ich sehr unterschiedliche Menschen beobachten kann. So bietet mir beispielsweise ein Bahnhof die Möglichkeit, die verschiedenen Gesichtsausdrücke der Reisenden in Skizzen festzuhalten.
Ein Modell für meine Ölportraits suche ich jedoch danach aus, ob ich einen persönlichen Kontakt zu dem Menschen habe. Denn ich kann die charakteristischen Wesenszüge nur wiedergeben, wenn mir die Person sympathisch ist oder ich zumindest in einigen vorbereitenden Gesprächen ein Gespür für das Wesen des Modells bekomme."

„Frank Janca", Öl auf Leinwand, 41 cm x 36 cm; Ausschnitt.



Haut eine wichtige Bedeutung. Denn auch die Farben verleihen dem Gesicht seinen Ausdruck, und Hauttöne können durchaus individuell verschieden sein.

Beim Anmischen der Farben versuche ich, den typischen Hautton des Modells genau zu treffen. Außerdem achte ich darauf, daß die Mischungen den Farbtemperaturen der jeweiligen Gesichtspartie entsprechen, ohne übertrieben zu wirken. Beispielsweise erscheinen die gut durchbluteten Wangen in einem warmen Hautton, während Bereiche wie etwa die Augenpartie, in denen die Haut dünner ist und Äderchen durchscheinen, einen kühleren Farbton aufweisen.

Differenzierte Farbtöne

Um meinen Portraitgemälden inneren Zusammenhalt zu geben, beginne ich stets mit einer Grundlage aus wenigen Farben. Bei diesem Gemälde habe ich Weiß mit Englischrot für die warmen und mit Umbra natur für die kälteren Töne gemischt. Mit den beiden Farbtönen habe ich dann zuerst die Licht- und Schattenpartien angelegt, um auf diese grundlegende Farbmodellierung die feineren Farbdifferenzierungen zu setzen, die ich Ihnen am besten an den Ausschnitten erläutere:

Für den Bereich unter den Augen habe ich der kühleren Mischung aus Umbra natur und Weiß noch einen Hauch Kobaltblau beigegeben. Dadurch wirkt die Haut hier zart und durchscheinend. Die Schatten um die Augenlider sind aus Elfenbeinschwarz und Englischrot gemischt. In den Lidern selbst erhielt der warme Hautton einige Akzente Englischrot. Auf die Wangen, direkt unter dem bläulichen Augenbereich, sind deutlich die fast weißen Farbtupfer zu sehen, mit denen ich über das ganze Gesicht zum Abschluß die erhabenen Teile deutlich hervorgehoben habe, um den plastischen Eindruck zu verstärken.

Die weißen Tupfer lassen die Nase etwas glänzen und räumlich hervortreten. Auch um die Nasenspitze ist der Hautton sehr warm, so daß ich für sie die Mischung von Weiß und Englischrot durch ein wenig Kadmiumrot in der Farbwirkung verändert habe.

In der Wangenpartie habe ich den Hautton durch ein helles Grau, eine Mischung aus Weiß und Elfenbeinschwarz, verändert. Der leicht bläuliche Schimmer deutet den starken Bartwuchs meines Freundes an. Ein Schatten im Grübchen verleiht dem Mund seinen charakteristischen Ausdruck.

Der ganze Mundbereich setzt sich aus vielen, kleinen Farbflächen zusammen. Dabei entsteht zwischen warmen und kühlen Farbnuancen, ebenso wie zwischen hellen und dunklen Tonwerten, ein zum Teil sehr abrupter Wechsel. Obwohl ich zu Beginn von den farblichen Vorgaben beim Modell ausgegangen bin, habe ich bei der weiteren Gestaltung immer mehr auf das Zusammenspiel der Farb- und Tonwerte geachtet und die einzelnen Bereiche nach meinen Vorstellungen variiert. Diese bewußten Veränderungen machen für mich aus einer Darstellung eine malerische Interpretation.

Ich habe gute Erfahrungen damit gemacht, meine Arbeit in klare Schritte zu gliedern.

☐ Bei der Darstellung eines Gesichts beginne ich stets mit dem Hintergrund und arbeite in der Untermalung von den dunklen zu den hellen Bereichen, die ich durch die dem Modell entsprechende Beleuchtung festgelegt habe.

☐ Dann analysiere ich alle im Teint des Modells vorherrschenden Farbnuancen, mische die entsprechenden Töne an und probiere sie auf einem Stück Malkarton aus.

☐ Wangen, Nase und Kinn lasse ich durch warme Farben und Aufhellungen hervortreten.

Wenn ich den kühlen Farbereichen Grün- oder Blautöne beimische, achte ich darauf, daß die Farben die Komposition nicht zu stark beeinflussen.

☐ Mit sehr hellen Partien oder Glanzlichtern lege ich oft eine abschließende Modellierung an, um die plastische Wirkung des Gesichts zu vertiefen.

☐ Im Malprozeß nehme ich mir die Freiheit, die Farbwahl von den Vorgaben des Modells zu lösen, damit sich ein möglichst interessantes Zusammenspiel der Farben ergibt."

M. frdl. Gen. Grand Central Galleries, New York

Handwerkliche Überlegungen

Experimente zahlen sich aus – gerade beim Skizzieren. Konzentrieren Sie sich in Ihren vorbereitenden Studien einmal ganz auf die Medien, die Sie einsetzen möchten. So können Sie die Kombination herausfinden, die Ihrem Motiv am besten entspricht.

Bei jeder künstlerischen Arbeit, ob Sie malen oder „nur" skizzieren, sollten Sie auf die Auswahl des geeigneten Mediums große Sorgfalt legen. Wenn Sie ohne Not einfach zum nächstbesten Bleistift greifen, verschenken Sie den großen gestalterischen Spielraum, den Ihnen Ihr Handwerkszeug eröffnet.

Erfahrene Künstler überlegen schon bei der Planung ihres Bildes, welches Arbeitsmaterial ihre Bildaussage unterstützen könnte. Sie scheuen dabei nicht vor ungewöhnlichen Mitteln und Kombinationen zurück. Die Wahl der wirkungsvollsten Medien gehört fest zur kreativen Arbeit des Künstlers.

Vielleicht haben Sie schon einmal versucht, eine Bleistiftzeichnung in Kohle umzusetzen und dabei die Erfahrung gemacht, daß die Bildwirkung sich dadurch völlig ändert. Die rauhe, körnige Zeichenkohle mit ihrem satten Schwarz gleicht in nichts den feinen Linien und Grautönen des Bleistifts.

Mittel zum Zweck

Ein weiterer Faktor, der die Bildaussage erheblich beeinflussen kann, ist das Papier. So erscheint zum Beispiel eine ärmliche und etwas verwahrloste Hinterhofszene auf Packpapier gezeichnet unter Umständen glaubwürdiger, als auf feinstem Büttenpapier.

Auch der Papierton und die Oberflächenstruktur wirken sich auf das Bild aus. Weißes Papier erhöht in der Regel den Kontrast in einer Zeichnung, getöntes Papier bringt oft einen stimmungsvollen Aspekt ins Bild, und texturiertes Papier kann den Materialcharakter eines Motivs, etwa die Rauheit von Felsen, unterstützen.

Um sich der vielfältigen Möglichkeiten der Medien planvoll bedienen zu können, sollten Sie ein wenig experimentieren. Wenn Sie es sich zur Gewohnheit machen, bevor Sie ein Bild beginnen, zunächst durch kleine Studien die Wirkung einiger Medien auszuprobieren, werden Sie nach und nach die den Materialien innewohnenden Möglichkeiten ein-

„Wellenbrecher an der Küste", von James Gurney, weicher Bleistift und Gouache auf der Rückseite eines Illustrationskartons, 37 cm x 50 cm. Weil ihm gerade kein getöntes Papier zur Verfügung stand, griff der Künstler zu diesem ungewöhnlichen Zeichengrund.

schätzen lernen und bald immer schneller das optimale Handwerkszeug auswählen können.

Die Felsen in der Brandung skizzierte James Gurney auf der Rückseite eines Illustrationskartons. Er hatte nur weißes Papier auf seine Skizzenexkursion mitgenommen, und als ihm klar wurde, daß ein getönter Grund für dieses Motiv eine gute Basis abgeben würde, mußte er sich etwas einfallen lassen.

Auf dem Karton konnte der Künstler einen weichen Bleistift benutzen, um die massiven Felsformationen durch einfache Schraffuren zu kennzeichnen. Die heftige Wellenbewegung der Brandung konnte er nun in ihrer ganzen Kraft und Dynamik besonders wirkungsvoll dadurch zur Wirkung bringen, daß er für sie ein kontrastierendes Medium einsetzte. Gurney malte sie in weißer Gouache, mit ausdrucksvollen Strichen, Tupfern und Spritzern, die sich von dem mittleren Ton der Kartonrückseite effektvoll abheben.

Anregungen weiter führen

Ein Motiv ganz anderer Art, eine Schlüsselblume, bildet James Gurney, von seinem ersten Experiment ermutigt, mit dem gleichen Zeichenmaterial ab – weicher Bleistift und weiße Gouachefarbe. Diese zierlichen Blumen erwecken in uns den Eindruck von Anmut und Zerbrechlichkeit. Um diese Wirkung zu unterstreichen, benutzte der Künstler getöntes Pergament. Diese Oberfläche bringt die feinen Bleistiftstriche besonders gut heraus und bietet die Möglichkeit, über dem Grundton hellere Akzente einzufügen. Sowohl Tonflächen als auch Linien sind sehr zurückhaltend eingesetzt. Die Halbtonpartien entwickelte Gurney aus dünnen, dezenten Schraffuren. Teilweise laufen sie wie Lichtsäume geringfügig über die begrenzenden Formen hinaus.

Ganz zum Schluß setzte der Künstler kleine Akzente mit weißer Gouache auf die Blütenblätter, die Stengel und in den Hintergrund. Damit das Weiß nicht gegenüber dem vorherrschenden Grundton des Bildes zu sehr hervorsticht, tönte er es leicht ab.

„Schlüsselblume" von James Gurney, Bleistift und weiße Gouache auf Pergament, 24 cm x 11 cm.

Landhäuser im Herbst

Mit Licht und Schatten geben Sie den Häusern im zweiten Teil unserer Übung ihren letzten Schliff.

Das Wechselspiel von Licht und Schatten ist ein Aspekt, der weitaus besser als eine Fülle von Details geeignet ist, Gebäude in einem Aquarell realistisch erscheinen zu lassen. Indem Irving Shapiro sich auf die Lichtverhältnisse konzentriert, verleiht er seinem Bild überdies Ausstrahlungskraft.

8. Das Dach

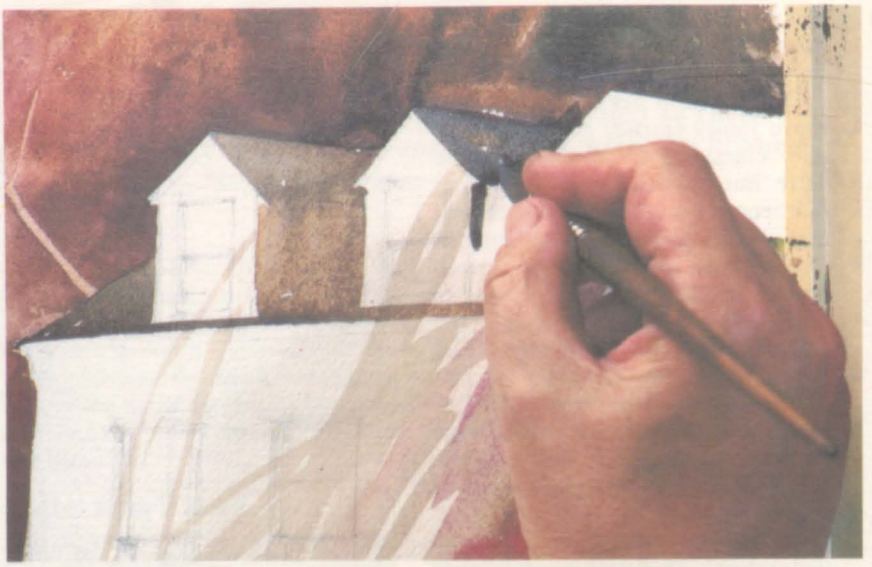
Dem Dach des Hauses rechts gibt der Künstler mit Pariserblau und einem Spritzer Siena gebrannt seine Farbe. Dieser neutrale Ton soll verhindern, daß die Aufmerksamkeit vom Haus in der Bildmitte abgelenkt wird. Dieselbe Mischung können Sie auch für die schattige Partie unter dem Verandadach verwenden.

9. Die Giebelwand

Ein Farbauftrag mit stark verdünntem Umbra natur verdeutlicht, daß die Giebelwand des Hauses in der Bildmitte im Schatten liegt. Die Fensteröffnungen und ein schmaler Streifen unter dem Dachvorsprung bleiben von diesem Farbauftrag ausgespart, um reflektiertes Licht anzudeuten. Indem Sie den Farbton zur Vorderfront hin etwas dunkler gestalten, setzt sich die Giebelwand von der in hellem Licht liegenden Hauswand kontrastreich ab.

10. Schattenakzente

Während der wäßrige Farbauftrag trocknet, können Sie mit Pariserblau und Madderbraun eine kräftige Mischung vorbereiten. Sie ist für die Bäume direkt hinter der Veranda bestimmt. Mit einem Rundpinsel Nr. 4 gelingt es, das Laub zwischen den Holzstützen und den Geländerstreben einzufügen, ohne in die weißen Flächen hineinzumalen. Durch den Kontrast bringen Sie die helle Veranda noch klarer heraus.



8

9

10

11

11. Sparsam gesetzte Details

Das Verandadach wirkt erst dadurch plastisch, daß seine beschattete Schmalseite farblich vertieft wird. Legen Sie deshalb hier einen zweiten Farbauftrag an. Zum Abdunkeln eignet sich eine Mischung derselben Farben, Olivgrün, Umbra gebrannt und Cölinblau, wie Sie sie schon zuvor auf das Verandadach aufgetragen haben. Damit die Mischung konzentrierter ist, sollte sie mit etwas weniger Wasser angemischt werden.

Damit die Fenster gut zur Geltung kommen, sollten Sie sich bei Ihrer Ausgestaltung nicht in penibler Detailarbeit verlieren, sondern nur einige charakteristische Merkmale andeuten, die dazu beitragen, die schlichte Fassade aufzulockern. Zunächst erhalten die Fensteröffnungen eine dunklere Tönung. Um zu veranschaulichen, daß sich in jeder Fensterscheibe ein anderer Ausschnitt der Herbstlandschaft spiegelt, verwenden Sie am besten leicht variierende Mischungen aus Pariserblau mit etwas Siena gebrannt und aus Olivgrün, Umbra gebrannt und Cölinblau. Indem Sie in den Fensterflächen einen schmalen Streifen vom Farbauftrag freihalten, werden die hellen Rahmen ausreichend präzisiert.

12

12. Zwischen den Häusern

Um die Gebäude stärker vom Hintergrund abzuheben, vertiefen Sie mit breiten, zügig geführten Pinselstrichen die Partie zwischen den beiden Häusern. Das dunkle Umbra gebrannt ist ein geeigneter Farbton, vor dem die Häuser geradezu nach vorne zu rücken scheinen. Auf diese Weise erhöhen Sie die Bildtiefe.

13

13. Trockenpinseltechnik

Das braungefärbte Laubkleid der Bäume geben Sie sehr treffend mit trockenem Pinsel wieder. Mischen Sie etwas Pariserblau mit einem Spritzer Umbra gebrannt, und nehmen Sie mit der Spitze des Flachpinsels Nr. 10 etwas Farbe auf. Kurze, vertikale Striche, die Sie leicht über das Papier führen, bringen eine passende Textur hervor.

Auf unserer Abbildung können Sie erkennen, daß Irving Shapiro den Pinsel ziemlich weit oben hält, um mit möglichst wenig Druck arbeiten zu können. Die Sträucher am Weg gestalten Sie mit ebensolchen lockeren Trockenpinselstrichen.

14

14. Der Vordergrund

Lange horizontale Schatten, wie man sie auf der Straße erkennt, sind typisch für die schon tief stehende Sonne des Spätherbstes. Um sie lebendig erscheinen zu lassen, nutzt der Künstler einen Flachpinsel auf ungewöhnliche Weise: Nehmen Sie mit der einen Seite der Pinselspitze etwas verdünntes Kobaltblau auf und mit der anderen etwas verdünntes Siena gebrannt. So können Sie den Schatten mit einem einzigen durchgezogenen Pinselstrich schaffen, ohne den Pinsel wieder zurückführen zu müssen. Der doppelte Farbstreifen bleibt transparent und nur halbvermischt, und auf einfache Weise entsteht ein leuchtender, in der Farbtemperatur wechselnder Schatten.

15

15. Perspektivische Wirkung

Wenn Sie die langen Schatten malen, sollten Sie die Regeln der Fluchtperspektive beachten. Die Schatten erscheinen aufgrund der Perspektive im Vordergrund deutlich breiter als weiter zum Mittelgrund hin. Auf diese Weise zieht die Straße die Aufmerksamkeit ins Bild hinein.

Spurrillen, die dem Verlauf der Straße folgen, unterstützen die Führung des Betrachters noch. Legen Sie sie mit recht trockenem Pinsel an, nachdem der Farbauftrag der Schatten getrocknet ist.

16

16. Zaunpfähle

Um den Mittelgrund etwas abwechslungsreicher zu gestalten, können Sie ein paar Zaunpfähle mit einer Mischung aus Kobaltblau und Umbra gebrannt ins Bild bringen. Irving Shapiro arbeitet mit der Spitze des Pinsels Nr. 4, damit diese Details kein zu großes Gewicht in der Komposition bekommen.

Indem Sie links in der Straßenkurve mit dem Ende des Pinselstiels einige lange Grashalme herauskratzen, ordnen Sie diese Bildpartie deutlich dem Vordergrund zu.

17

18

19

17. Kahle Bäume

Noch sind die Häuser etwas zu wenig ins Bild integriert. Der Künstler fügt daher mit einem Rundpinsel Nr. 4 noch zwei Bäume mit kahlen Zweigen in die Komposition ein. Die feine Struktur der Äste kommt vor den großen Farbflächen der Häuser gut zur Geltung. Dadurch, daß ihr filigranes Muster auch andere Bildelemente überschneidet, gewinnen sie im Bild eine interessante Tiefenstaffelung und noch mehr Zusammenhalt.

18. Helle Akzente

Die Partie vor den Häusern bietet dem Betrachter erheblich mehr Anreiz, wenn Sie einzelne kleine Flekken mit Kadmiumorange hell akzentuieren. Legen Sie diesen Farbton ausnahmsweise sehr deckend, an, damit die kräftig leuchtenden Farbakzente schön hervorstechen. So erscheinen sie dem Betrachter wie abgeworfenes Laub, auf das die Sonne scheint.

19. Kompositorischer Abschluß

Als Irving Shapiro sein Aquarell aus einiger Entfernung kritisch begutachtete, stellte er fest, daß der Blick im Vordergrund keinen Halt findet. Mit einem kompositorischen Trick sorgt er für Abhilfe: Ein länglicher Schatten, den der Künstler mit einer Mischung aus Pariserblau und Umbra natur am unteren Bildrand einfügt, gibt dem Bild nach vorne hin einen guten Abschluß.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt mittelrauhes Aquarellpapier
- Kobaltblau hell, Kobaltviolett dunkel, Siena natur, Krapplack dunkel, Siena gebrannt, Madderbraun, Umbra natur, Umbra gebrannt, Kadmiumorange hell, Olivengrün, Cölinblau und Pariserblau
- einen Flachpinsel Nr. 10, Rundpinsel Nr. 10 und Nr. 4

20. Vergleiche ziehen

Wenn Sie ein Bild nach einer Photographie gemalt haben, lohnt es sich, Photo und Gemälde nach getaner Arbeit einander gegenüberzustellen. Auf diese Weise läßt sich gut überprüfen, ob sich die kompositorischen Veränderungen, die Sie beim Malen vorgenommen haben, für die Bildwirkung auszahlen. Schauen Sie sich also noch einmal das Photo an, das am Anfang dieser Übung abgebildet ist und halten Sie es zum Vergleich neben Ihr fertiges Bild.

Es hat sich sicherlich gelohnt, das Photo bereits bei der Planung der Komposition dadurch zu „entwirren", daß Sie in Ihrer Skizze die Autos und Telegraphenmasten weggelassen haben. So entstand die verträumte Stimmung, die dem Bild erst seinen Zauber verleiht.

Um die Komposition zu harmonisieren, mußten einige Elemente des Photos umgestellt werden. So rückte der Künstler das große Haus in den Mittelpunkt und ordnete ihm die übrigen Bildelemente unter. Auch durch diesen Kunstgriff wirkt das Bild in seiner Aussage klarer.

Die größte Herausforderung bei diesem Motiv besteht sicherlich darin, das Herbstlicht so einzusetzen, daß die massiven Gebäudeformen wirkungsvoll hervortreten. Der ausgewogene Umgang mit Details trägt dazu bei, daß die Häuser überzeugend wirken. Die lockeren Texturen des Laubwerks rings um die Gebäude herum, die mit mehreren Farbaufträgen und in verschiedenen Techniken umgesetzt wurden, bilden einen reizvollen Kontrast zu den klaren geometrischen Flächen der Wohnhäuser.

Bedeutsame Kontraste

Mit der dunklen Umrandung des Hauses, das den eigentlichen Schwerpunkt des Aquarells bildet, unterstreicht Irving Shapiro noch dessen dominierende Stellung. Schließlich geben die langen Schatten auf der Straße die Richtung des Lichts an und vermittlen zugleich ein Gefühl von räumlicher Tiefe.

20

„Herbstmorgen" von Irving Shapiro, Aquarell auf rauhem Papier, 53 cm x 74 cm. Die räumliche Wirkung dieses Bildes beruht fast ausschließlich auf dem reizvollen Spiel des herbstlichen Sonnenlichts.

Weich und geschmeidig

Wenn Sie möchten, daß Ihre Zeichnungen schwungvoll wirken und den Eindruck von Leichtigkeit und Spontanität vermitteln, dann greifen Sie einmal zu Tusche und Pinsel.

Denkt man an die unterschiedlichen Zeichenmedien, dann kommen einem Pinsel wohl zuletzt in den Sinn, wahrscheinlich weil man sie eher der Malerei zuordnet. Ein Blick in die Geschichte der Kunst zeigt jedoch, daß einige der schönsten Zeichnungen mit dem Pinsel ausgeführt wurden. In China und Japan sind Pinsel seit jeher die bevorzugten graphischen Instrumente, sowohl zum Zeichnen wie zum Schreiben. Europäische Künstler wie Francisco Goya, Claude und Nicolas Poussin zeichneten häufig mit dem Pinsel. Sie schätzten an diesem Werkzeug vor allem die Möglichkeit, direkt und spontan arbeiten zu können. Auch Rembrandt benutzte für viele seiner beeindruckenden Zeichnungen Tusche und Pinsel.

Vielseitigkeit

Pinsel sind beim Zeichnen besonders flexibel. Die Qualität eines guten Aquarellpinsels zeigt sich darin,

Tip

PINSEL NACH WAHL

Wenn Sie mit verschiedenen Pinseln experimentieren, werden Sie feststellen, daß sich jede Pinselsorte unterschiedlich auf Ihre Zeichenweise auswirkt. Spitz zulaufende Haarpinsel ermöglichen sowohl feine Linien als auch breitere, flächige Aufträge; Borstenpinsel geben eher unregelmäßige Striche ab. Schriftpinsel nehmen mit ihren langen Haren eine große Menge Tusche oder Farbe auf.

„Schreibende Frau" von Edouard Manet, Pinsel und schwarze Tusche, 14 cm x 15 cm.

M. frdl. Gen. Sterling und Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts

daß Sie mit ihm haarfeine Linien zu schweren, breiten Akzenten an- und abschwellen lassen können. Mitten in der Bewegung können Sie die Strichrichtung mühelos ändern, so daß Kurven und Ecken selbst dort schwungvoll genommen werden, wo eine Feder ins Stocken kommt. Der Pinsel gleitet mit solcher Leichtigkeit über das Papier, daß eine Umrißlinie, eine Geste oder eine Bewegung mit gleichsam photographischer Geschwindigkeit eingefangen werden kann.

Schließlich ermöglicht ein Pinsel die Wiedergabe der unterschiedlichsten Strukturen; Variationsmöglichkeiten ergeben sich aus der Art der Pinselführung, der aufgetragenen Tuschemenge und dem verwendeten Papier. Arbeiten Sie beispielsweise auf einer strukturierten Oberfläche, überspringt der Pinsel die Vertiefungen und hinterläßt kleine Tuscheinseln auf den erhabenen Papierstellen. Das Resultat einer solchen Pinselführung – gebrochene Tonflächen und aufgerissene Linien – kann sehr lebhaft und brillant wirken. Auf glattem Papier hinterläßt der Pinsel dagegen sehr scharfe und präzise Striche.

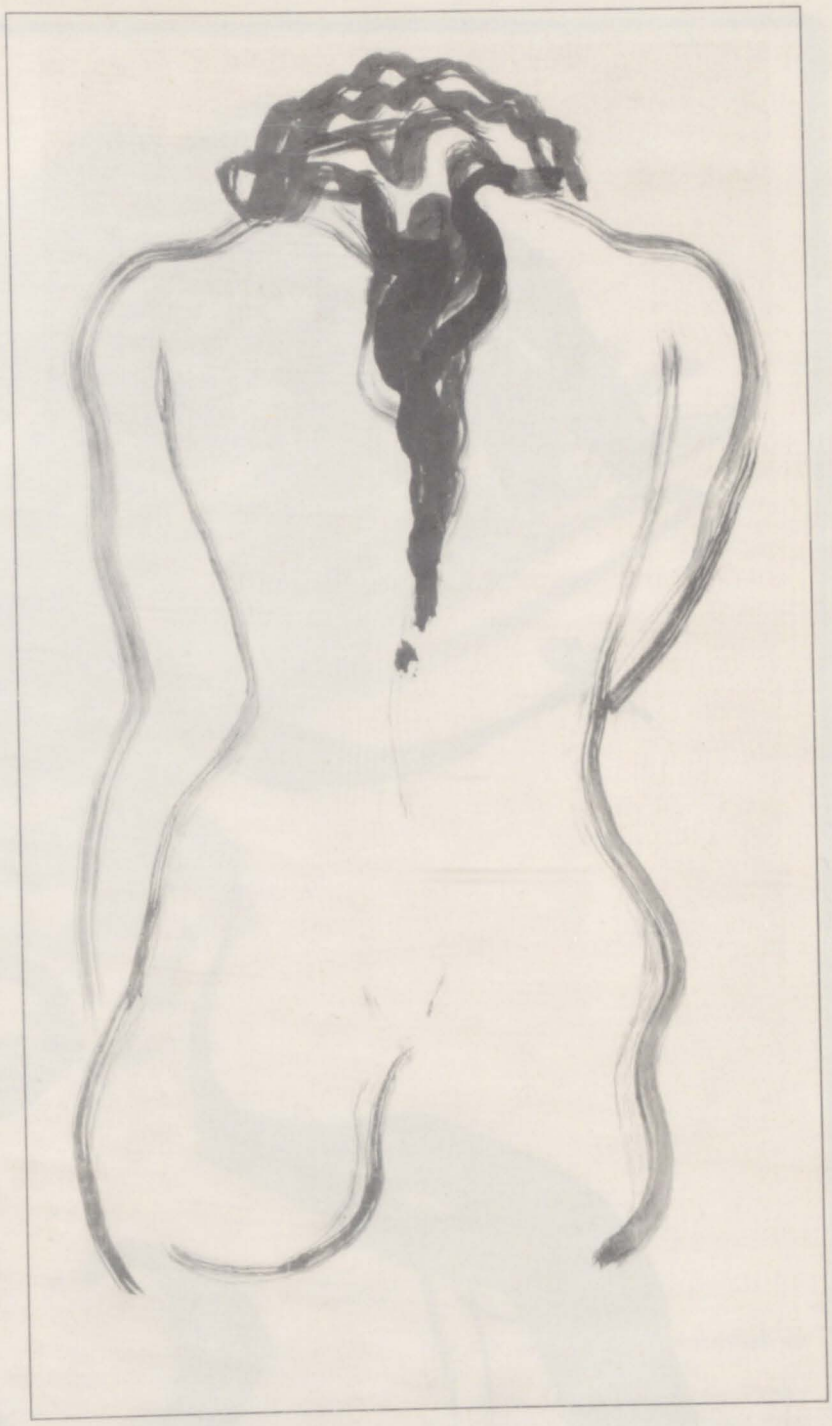
Pinselführung

Für die meisten Menschen, die von klein auf an Schreibwerkzeuge mit starrer Spitze gewöhnt sind, bedarf es einiger Übung, bis sie den Pinsel beim Zeichnen beherrschen. Am besten lernen Sie die ihm innewohnenden Möglichkeiten kennen, wenn Sie zunächst ganz unbekümmert und ohne irgendeine Darstellungsabsicht experimentieren. Indem Sie alles ausprobieren, was Ihnen in den Sinn kommt – Linien, Wirbel, Kleckse oder Punkte, machen Sie sich am schnellsten mit den Eigenschaften des Pinsels vertraut.

Geeignete Motive

Pinsel eignen sich hervorragend zur Abbildung lebendiger, bewegter Formen. In einer einzigen Pinselbewegung können Sie Linie, Rhythmus und sogar das Spiel des Lichts darstellen.

In seiner Aktzeichnung gibt John Flannigan die Kurven des weiblichen Körpers mit einem trockenen Pinselstrich wieder; damit läßt er den Betrachter an die weiche, samtene Eigenschaft von Haut denken. Gleichzeitig deutet er damit aber auch Bewegung an, wie sie in jedem Körper präsent ist, selbst wenn er zu ruhen scheint.



„Akt", von John Flannigan, 1938, 58 cm x 30 cm.

Manets Zeichnung einer schreibenden Frau ist von Spontanität und Selbstsicherheit zugleich geprägt. Jede einzelne Linie, obwohl fliegend rasch ausgeführt, beschreibt Form und Ausdruck perfekt; so zeigt Manet zum Beispiel die Hand, die die Schreibfeder hält, mit nur wenigen geschwungenen Strichen.

Indem Sie sich darin üben, den Pinsel mit ähnlicher Sicherheit zu führen, tun Sie nicht nur etwas für Ihre Zeichentechnik. Ihre Linien gewinnen an Eleganz und Sie schulen sich zugleich im spontanen Erfassen essentiellen Formenausdrucks.

Charles Shearer

Übung: Große und kleine Tiere

Tiere und insbesondere Vögel besitzen eine natürliche Anmut in ihren Bewegungen und sind daher stets lohnende Motive für Ausdruckszeichnungen mit dem Pinsel. Die Herausforderung bei solchen Zeichnungen liegt darin, Tiere in Gesamtform und -ausdruck korrekt wiederzugeben und gleichzeitig den charakteristischen Wesenszügen der Tiergattung gerecht zu werden. So unterscheidet sich das eher amüsante Gebaren eines Huhns wesentlich von der stolzen Erscheinung eines Schwanes; Pferde und Katzen wirken zwar beide geschmeidig und graziös, aber auf ganz unterschiedliche Weise. Versuchen Sie einmal, mit dem Pinsel Tiersilhouetten zu zeichnen, und wenden Sie dabei eine Art kalligraphischer Kurzschrift an, mit der Sie nur das Wesentliche erkennbar machen: Gestalt, Bewegung, Ausdruck, Wesensmerkmale. Ihr Ziel sollte dabei sein, in den Pinselzeichnungen mit minimalen Mitteln ein Maximum an Ausdruck zu erreichen.

Für diese Übung ist glattes Papier gut geeignet. Ein mittelfeiner oder dicker Pinsel mit weichen Haaren und deutlich ausgeprägter Spitze läßt Sie rasch einen ausdrucksvollen Strich führen. Chinatusche, Aquarellfarbe oder Plaka-Farbe sind Medien, die sie dabei ganz nach Ihrer Wahl einsetzen können, um Ihr Repertoire an zeichnerischen Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern.

Magische Ruhe

Der besondere Reiz von Corots Landschaftsbildern, die er meist in den schönen Jahreszeiten Frühling und Sommer malte, liegt in den bezaubernden, mit einer feinen Maltechnik eingefangenen Lichtverhältnissen.

Jean-Baptiste-Camille Corot (1796–1875), einer der großen französischen Landschaftsmaler, verbindet in seinem Werk die frische Malweise der tagebuchartigen Farbskizzen („pochades"), welche die Landschaftsmaler des 18. Jahrhunderts fast unbeachtet neben den offiziellen Gemälden anlegten, mit einem nahezu klassizistischem Bildaufbau zu einem malerischen Realismus.

In dem Gemälde „Ville d'Avray" spürt man unwillkürlich die Ruhe und den Frieden, der von der Komposition ausgeht. Die ruhige Oberfläche des Flusses, in der sich der Himmel und das gegenüberliegende Ufer spiegeln, verleiht dem Bild etwas wunderbar Beruhigendes.

Die horizontal angelegten Bildteile, die sehr zur harmonischen Wirkung beitragen, belebt Corot auf subtile Weise. Die Ausweitung des Himmelstreifens nach rechts gleicht er aus, indem er den Fluß zur Linken breiter anlegt. Das hintere Ufer betont Corot durch die Gebäude, das vordere durch die Menschen und die Bäume, die zudem einen guten vertikalen Ausgleich zu den Horizontalen bilden.

Beachtenswert ist, daß Corot kein klar herausgehobenes Bildzentrum schafft. Überall im Bild sind Punkte angelegt, die das Interesse wecken. Betrachtet man den Ausschnitt, wird deutlich, daß man einzelne Bildsegmente als eigenständige Bilder betrachten kann. Im Zusammenspiel erzeugen sie aber durchaus einen geschlossenen Gesamteindruck. Der Fluß bildet dabei ihr verbindendes Element.

Corot verleiht dem Motiv eine atmosphärische Stimmung, in der die Tageszeit unklar bleibt. Die reduzierte Farbpalette gibt dem Bild eine frische, aber auch magische Wirkung. Diese Wiedergabe der vergänglichen Erscheinungen von Licht und Luft verweist bereits auf die nachfolgende Malerei des Impressionismus.

„Ville d'Avrey" von Jean-Baptiste-Camille Corot, 1848, Öl auf Leinwand, 48 cm x 65 cm.

M. Frdl. Gen. National Gallery of Art Washington D.C.

M. frdl. Gen. National Gallery of Art Washington D.C.

Schmucke Papiere

Ein Blatt marmoriertes Papier ist – auch ohne einen einzigen Pinselstrich – ein kleines Kunstwerk für sich.

Marmoriertes Papier mit seinen verzweigten Farbadern wird schon seit Jahrhunderten hergestellt. In einer einfachen Technik, von der man nicht weiß, wann und wo genau sie entwickelt wurde, entstehen faszinierende Schmuckpapiere.

Der Begriff „marmorieren" beruht zwar auf der Ähnlichkeit mit der Maserung von Marmor; mittlerweile hat er sich jedoch für alle Verfahren eingebürgert, bei denen man Farbe auf der Oberfläche von Wasser oder einer anderen Flüssigkeit unregelmäßig ineinanderfließen läßt und die Muster auf Papier überträgt. Am einfachsten marmoriert man mit Ölfarben und Leim.

Beim Marmorieren mit roter und schwarzer Farbe auf weißem Papier entsteht ein abstraktes Muster voller Bewegung.

1

2

3

Übung: Marmorieren

Für die Marmoriertechnik benötigen Sie keine teure Spezialausrüstung. Alles was Sie brauchen sind Ölfarben, Terpentin und Marmoriergrund bzw. Tapetenkleister, dazu eine flache Wanne, etwa ein altes Backblech oder eine Photoentwicklerschale, in der Ihre Papierbögen Platz haben.

1. Marmoriergrund

Zuerst wird die Trägerlösung für die Farben hergestellt. Geben Sie zwei Teelöffel Tapetenkleister oder Marmoriergrund in die Wanne.

2. Lösung anrühren

Gießen Sie nun unter ständigem Rühren etwa einen halben Liter Wasser in die Wanne, bis sich das Pulver vollkommen aufgelöst hat. Am besten löst es sich in warmem Wasser. Im Anschluß daran können Sie die Mischung mit kaltem Wasser stärker verdünnen.

Die Lösung sollte etwa zwei Zentimeter hoch in der Wanne stehen und eher dickflüssig als geleeartig sein, damit sich die Farbe auf ihrer Oberfläche möglichst gleichmäßig verteilen läßt.

3. Farblösungen

Rühren Sie nun die Ölfarben, mit denen Sie marmorieren wollen, in verschiedenen Schälchen an, ehe Sie sie vorsichtig auf die Trägerflüssigkeit geben. Die wirkungsvollsten Farbkombinationen entstehen, wenn Sie nicht mehr als drei oder vier Farben verwenden.

Drücken Sie in jedes Farbschälchen einen ca. zwei bis vier Zentimer langen Strang Ölfarbe aus der Tube, und verdünnen Sie ihn mit Terpentin oder Spiritus, bis die Farbe recht flüssig ist.

4. Farbakkorde

Mit einem Ziehhölzchen oder einem Pinselstiel träufeln Sie die Farbmischung der einzelnen Töne auf die Trägerflüssigkeit. Für den Anfang ist es gut, gleichmäßig über die gesamte Fläche verteilt kleine Farbflecken zu setzen. Sobald Sie erste Erfahrungen gesammelt haben, können Sie die Farben freier setzen – ganz wie es Ihren Gestaltungsvorstellungen entspricht.

Schon, weil Sie jede Farbe unterschiedlich stark verdünnen, dehnen sich die Farbflecken mehr oder weniger weit auf der Oberfläche aus. Als Richtschnur kann jedoch gelten: Sinkt die Farbe ab, ist sie zu zäh; verläuft sie auf der Oberfläche völlig, ist sie zu dünnflüssig.

4

5. Das Muster entwickeln

Indem Sie nun die Farben auf der Oberfläche der Flüssigkeit manipulieren, können Sie Einfluß auf das endgültige Aussehen des Musters nehmen. Da die Lösung ein Ineinanderlaufen der einzelnen Farben verhindert, können Sie die Ölfarben frei bewegen und ziehen, bis Sie ein Muster entwickelt haben, das Ihren Vorstellungen entspricht.

Es empfiehlt sich, dichte Bereiche einer Farbe zu vermeiden. Sie bekämen sonst zuviel Gewicht und würden die Gesamtwirkung des Musters beeinträchtigen.

Mit einem alten Pinsel lassen sich die Farben auf der Lösung sachte ziehen und verschieben. Weil dabei stets kleinere Bereiche der Lösung in Bewegung geraten, entstehen federartige Muster und „Spiralnebel", wie sie für viele marmorierte Papiere charakteristisch sind.

Weitere reizvolle Effekte können Sie erzielen, wenn Sie eine Gabel oder einen Kamm benutzen, um die Farbe zu ziehen. Gut macht es sich auch, zum Abschluß noch einige Farbflecken auf die Lösung zu geben, die nicht weiter bearbeitet werden. So stehen klare Formen und filigrane Muster im lebhaften Kontrast nebeneinander.

6. Der Abdruck

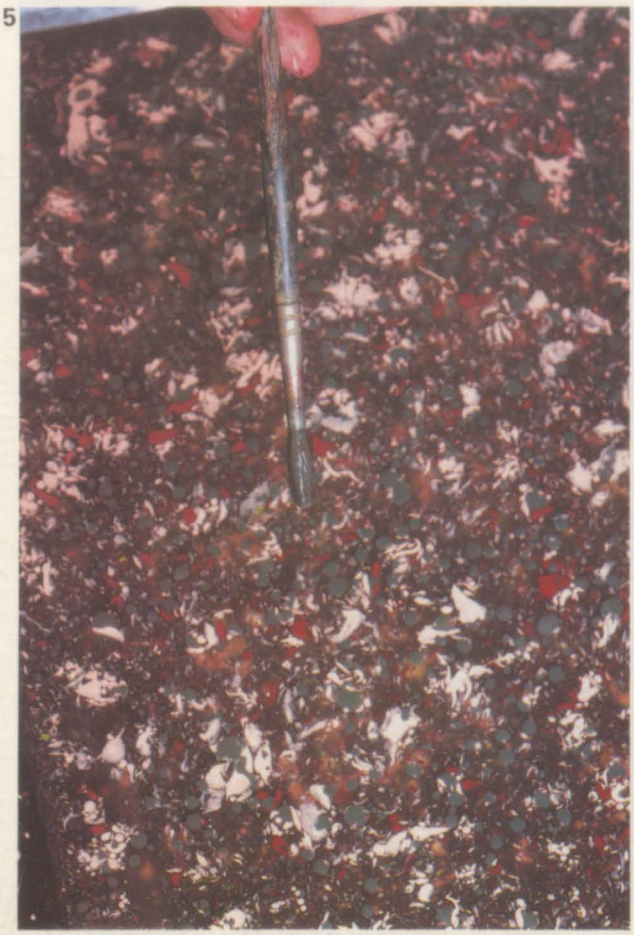
Wenn Sie mit Ihrem Farbmuster zufrieden sind, legen Sie den Papierbogen auf die Lösung. Halten Sie ihn an beiden Enden so fest, daß er in der Mitte ein wenig durchhängt und hier zuerst mit der Farbe in Kontakt kommt. Legen Sie das Papier vorsichtig zu den Rändern hin ab. So sorgen Sie dafür, daß es überall gleichmäßig aufliegt und keine Luftblasen einschließt.

Zum Marmorieren eignet sich jede Papiersorte, die es verträgt, durchfeuchtet zu werden und wieder zu trocknen. In der Regel verwendet man glattes helles Tonpapier, aber Sie sollten auch mit texturiertem Papier experimentieren, um die ganze Bandbreite dieser Technik kennenzulernen. So können Sie etwa mit einem Spezialpapier arbeiten, das Sie in Bastelgeschäften erhalten, um marmorierte Lampenschirme herzustellen.

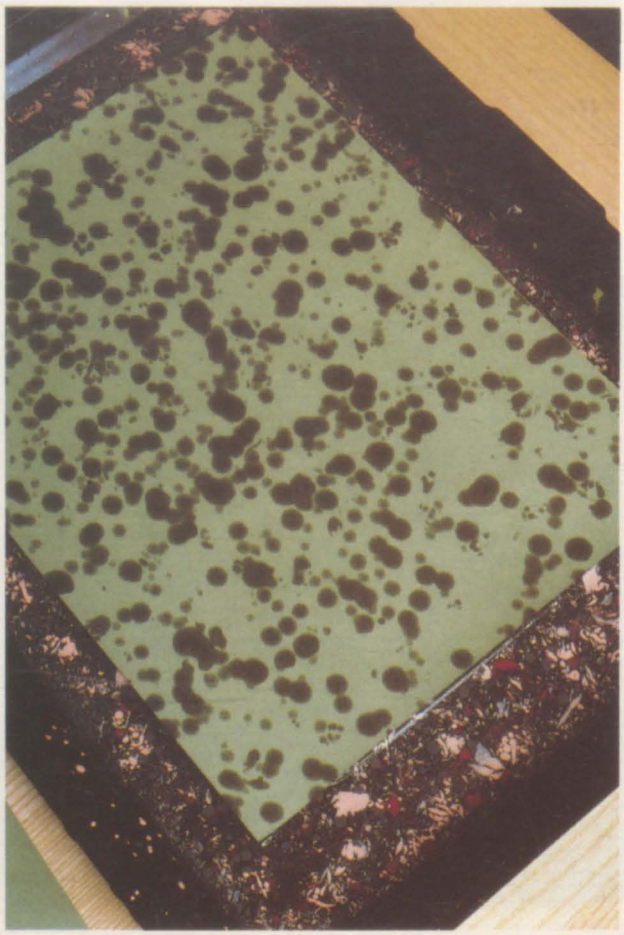
WAS SIE BRAUCHEN

- Einen Bogen weißes Papier, ca. 25 cm x 35 cm
- eine flache Schale, mindestens 30 cm x 35 cm
- Ölfarben
- Lösungsmittel (Terpentin, Universalverdünnung oder Spiritus)
- ein Ziehhölzchen oder einen Pinselstiel
- Farbschälchen
- Löschpapier oder Zeitungspapier
- Kleister bzw. Marmoriergrund.

5

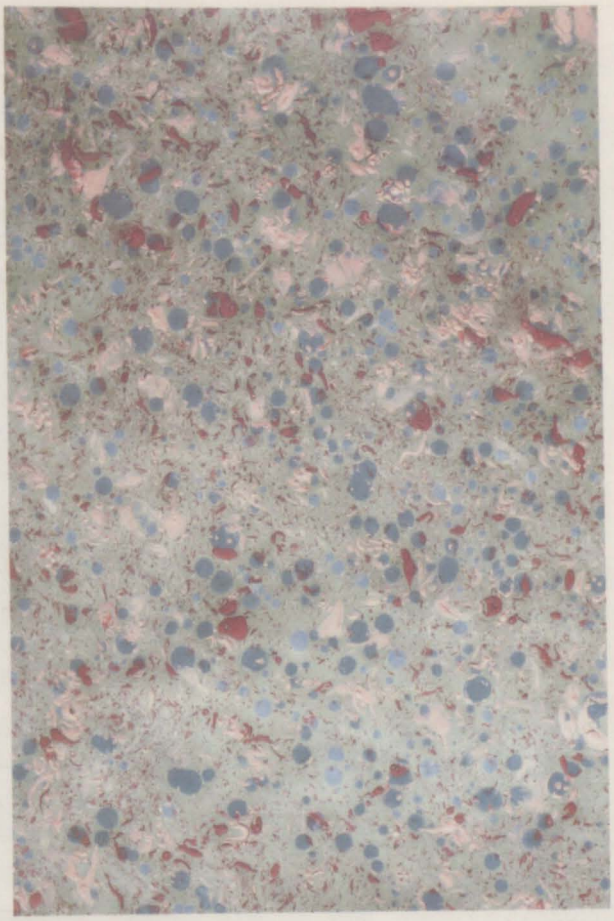


6



7

8



7. Papier abheben

Nachdem das gesamte Blatt Kontakt mit der Farboberfläche gehabt hat, können Sie es behutsam abheben. Fassen Sie es am besten vorsichtig an einer Ecke. Lassen Sie den Bogen gut abtropfen, und legen Sie ihn dann mit der gemusterten Seite nach oben auf Lösch- oder Zeitungspapier zum Trocknen.

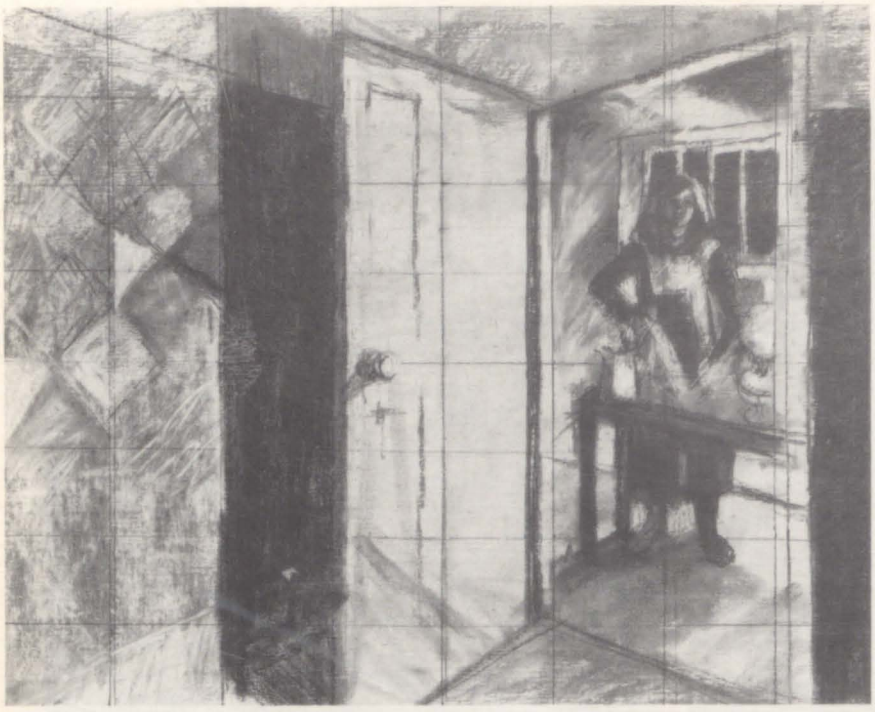
8. Papier trocknen

Lassen Sie den marmorierten Bogen vollkommen durchtrocknen, bevor Sie ihn glattpressen oder mit einem mäßig warmen Bügeleisen glätten.

Den Leimgrund können Sie für weitere Drucke verwenden. Fischen Sie entweder mit Zeitungspapier die zurückbleibenden Farbreste heraus, oder benutzen Sie die auf ihm schwimmende Farbe, um ein zweites, zarteres Muster zu schaffen.

Die Verwendungszwecke für marmoriertes Papier sind vielfältig. Kleben Sie es auf Karton, und Sie können hübsche Karten daraus schneiden. Beziehen Sie Mappen oder Ihr Skizzenbuch damit, oder gestalten Sie individuelles Geschenkpapier daraus.

Eine Auswahl marmorierter Bögen veranschaulicht die Vielfalt der Farbkombinationen und Muster, die mit diesem Verfahren möglich sind. Je nach Ton des Papiers können die Farbkombinationen ein zartes, harmonisches Muster entwickeln oder lebhafte Kontraste bilden.



Statisten

In unserer Übung erfahren Sie, wie Sie eine menschliche Figur durch die Wahl der Farben und die Abstimmung der Lichtverhältnisse harmonisch in die Komposition Ihres Gemäldes integrieren können.

Jane Corsellis fertigt zunächst eine Kohlezeichnung, um in ihr die Kompositionsprobleme eingehend zu bearbeiten. Ihr Hauptinteresse gilt in diesem Bild dem Licht; die Person dient der Komposition vor allem als Angelpunkt.

Obwohl die Künstlerin in ihrem Entwurf eine schlüssige Lichtkomposition entwickelt, ändert sie sie später noch einmal ab. Sie können

1

selbst entscheiden, ob Sie die Korrekturtechniken trainieren möchten, die Jane Corsellis anwendet, um die Wirkung des Lichts zu verändern. Ansonsten können Sie Ihr Gemälde von vornherein auf das überarbeitete Lichtkonzept ausrichten, das die Künstlerin in der endgültigen Bildfassung verfolgt.

1. Die Grundfarben

Nachdem Sie die wichtigsten Linien der Skizze mit Hilfe eines Rasternetzes auf die Leinwand übertragen haben, können Sie die kalten und warmen Farbbereiche grob anlegen. Indem Sie die Farbe dünn und durchscheinend halten, haben Sie ausreichend Gelegenheit, mit den Farbgewichtungen und der Tonwertbalance zu experimentieren.

Hinter der Tür dominiert Kobaltviolett, das allmählich in eine Mischung aus Echtrosa und Ultramarin übergeht. Reiben Sie die Farbe mit einem trockenen Lappen in die Leinwand, um eine abwechslungsreiche Farbfläche zu erzielen.

Die Tür malte Jane Corsellis mit stark verdünntem Ultramarin, das sie für die Flächen im Licht fortwischte. Ähnliche Mischungen finden sich in den kühlfarbigen Flächen des Vordergrunds.

Die warmen Bereiche bereiten Sie am besten mit verdünntem Umbra gebrannt vor. Für die kühlen Töne im Hintergrund verwenden Sie sehr dünnes Cölinblau. Schwach rötliche Akzente auf dem Tisch schaffen eine Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund.

2. Tonwertstufungen

Die Figur sollte nicht zuviel Gewicht bekommen. Um die große offene Fläche vorne links gegen sie auszubalancieren, können Sie die Wand im Vordergrund mit einem Tapetenmuster versehen. Jane Corsellis deutet mit Umbra natur, Weiß und etwas Kobaltblau ganz vage Rhomben an.

Um eine geheimnisvolle Lichtstimmung zu erzielen, sollten Sie die Schatten mit Umbra gebrannt und einer Spur Blau vertiefen. Indem Sie Pinselspuren stehen lassen und dafür sorgen, daß die Untermalung durchschimmert, schaffen Sie lebendige Flächen.

Die Wände des hinteren Zimmers passen sich mit abgeschatteten Rot-Blaumischungen gut ins Farbkonzept ein. Experimentieren Sie mit Mischungen, die sich bereits auf Ihrer Palette ergeben haben.

Damit sich die Figur stärker vom Hintergrund abhebt, hellt Jane Corsellis die Fensterfläche mit Lichter Ocker und Weiß auf. Die Figur selbst malte sie jedoch mit weichen Konturen und in den Farben, die sie fürs Zimmer verwendet, um den Kontrast zu mildern.

2

3. Aufmerksamkeit

Jane Corsellis beschließt, die Komposition noch einmal zu überdenken. Weil es ihr darauf ankommt, die Frau im Hinterzimmer so in die sich aus den Perspektivlinien ergebenden Dreiecke zu stellen, daß sich von ihrem Standort aus die Räumlichkeiten erschließen, darf die Figur die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht an sich binden. Die Künstlerin korrigiert aus diesem Grunde die Lichtverhältnisse.

Jane Corsellis schabt mit dem Palettmesser die Öllampe von der Leinwand. Nun kann Sie das Licht von rechts hinter dem Türpfosten in den Raum scheinen lassen und die Frau durch einen stimmungsvollen, schwachen Lichtschein kompositorisch integrieren.

Die veränderten Lichtverhältnisse geben ausgiebig Gelegenheit, das Bild farblich zu überarbeiten. Mit Umbra natur und Cölinblau lassen sich eine Reihe warmer Grüntöne mischen, mit denen Sie sowohl die Schatten auf den Wänden vertiefen können, als auch Schattentöne für die Hautpartien gewinnen. Indem Sie für die Figur dieselben großen Pinsel wie für das übrige Bild verwenden, sorgen Sie für noch stärkere kompositorische Harmonie.

Der letzte Schliff

Der Vordergrund kann noch etwas interessanter gestaltet werden. Jane Corsellis bringt etwas Violett ins Rhombenmuster der Wand vorne links. Die Lichtmuster auf der Bodenfläche bringen Sie gut zur Geltung, indem Sie die Kontraste zwischen Schatten und helleren Partien steigern und die Struktur der Bretter leicht hervortreten lassen.

Durch diese Präzisierungen gelingt es, einen weiteren Ausgleich zwischen dem Raum und der Person zu schaffen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Eine grundierte Leinwand oder Malpappe, ca. 60 cm x 75 cm
- ein Palettmesser
- eine Auswahl runder und breiter Borstenpinsel
- Kobaltviolett, Echtrosa, Ultramarin, Umbra gebrannt, Umbra natur, Cölinblau, Kobaltblau, Lichter Ocker und Weiß.

Sammlung Kenneth C. Slater

Dynamisches Gegenüber

Wie die Farb- und Tonwertkontraste gehören auch planvoll gegeneinandergesetzte Formen, Muster und Texturen zum Gestaltungsrepertoire einer anziehenden Komposition.

Beim Anlegen einer Komposition sollten Sie versuchen, die jeweiligen Möglichkeiten der Gestaltung auszuschöpfen. Über den grundsätzlichen Aufbau der Tonwerte und die Auswahl der Farben wird leicht vergessen, daß etwa die Konturlinien einer Zeichnung auch gewichtige Negativformen verleihen oder daß die Texturen dem Bild außer dekorativen Akzenten auch zu wichtigen Kontrasten verhelfen.

Formen und Muster

Das bewußte Kontrastieren verschiedener Formen – runder und eckiger, dicker und dünner, vertikaler und horizontaler – verleiht einem Bild fast immer Dynamik und Spannung. Versuchen Sie, solche Formen nicht nur als lineare Umrißformen zu sehen, sondern auch als „optische Masse" mit einem bestimmten visuellen Gewicht in der Gesamtkomposition.

Mit dieser Sichtweise wird eine Szene stärker zu einer Ansammlung graphischer Formelemente positiver und negativer Formen, die Sie so lange in der Komposition verändern können, bis sie eine spannungsvolle und zugleich harmonische Einheit bilden. Sie sollten dabei bedenken, daß auch Licht und Schatten entscheidende Formen in Ihrer Bildgestaltung ausmachen können.

Je entschiedener Sie die besonderen Formen, Strukturen und Schattenmuster herausarbeiten, um so ausdrucksvoller können Sie die sich dabei ergebenden kontrastierenden Bildbereiche gestalten.

Wie frei Sie in der Gestaltung mit den Formen arbeiten können, macht

SCHWARZ AUF WEISS
Die kräftigsten Kontraste von Positiv- und Negativformen, Mustern und Strukturen lassen sich in einer Schwarzweiß-Darstellung erzielen. In Bleistift-, Feder- und Tuschzeichnungen können Sie die schwarzen Linien und Formen wirkungsvoll gegen das weiße Papier setzen. Umrißlinien oder gemusterte Flächen lassen aus dem verbleibenden Weiß spannungsvolle Negativformen entstehen.

„Fisk Gummiwerke, Chicopee Falls, Massachusetts" von Paul Hogarth, Tuschzeichnung auf Karton. Die feinmaschige Struktur, mit der Hogarth die Fenster und die Fassade der Fabrik zeichnet, ergibt einen schönen Kontrast zu den schwarzen Formen von Zug und Telegraphenmasten. Die Masten, der Zug und die Drähte zerschneiden die weiße Fläche in vielfältige und somit interessante Negativformen. Geschickt balanciert Hogarth die Gewichtung der Bildelemente durch die freie Fläche im Vordergrund aus.

die Vorgehensweise von Paul Hogarth deutlich. Er nutzt die Telegraphenmasten und Drähte, die im Motiv an ganz anderer Stelle standen, um der Bildfläche eine spannende Aufteilung zu verleihen.

Oberflächenkontraste

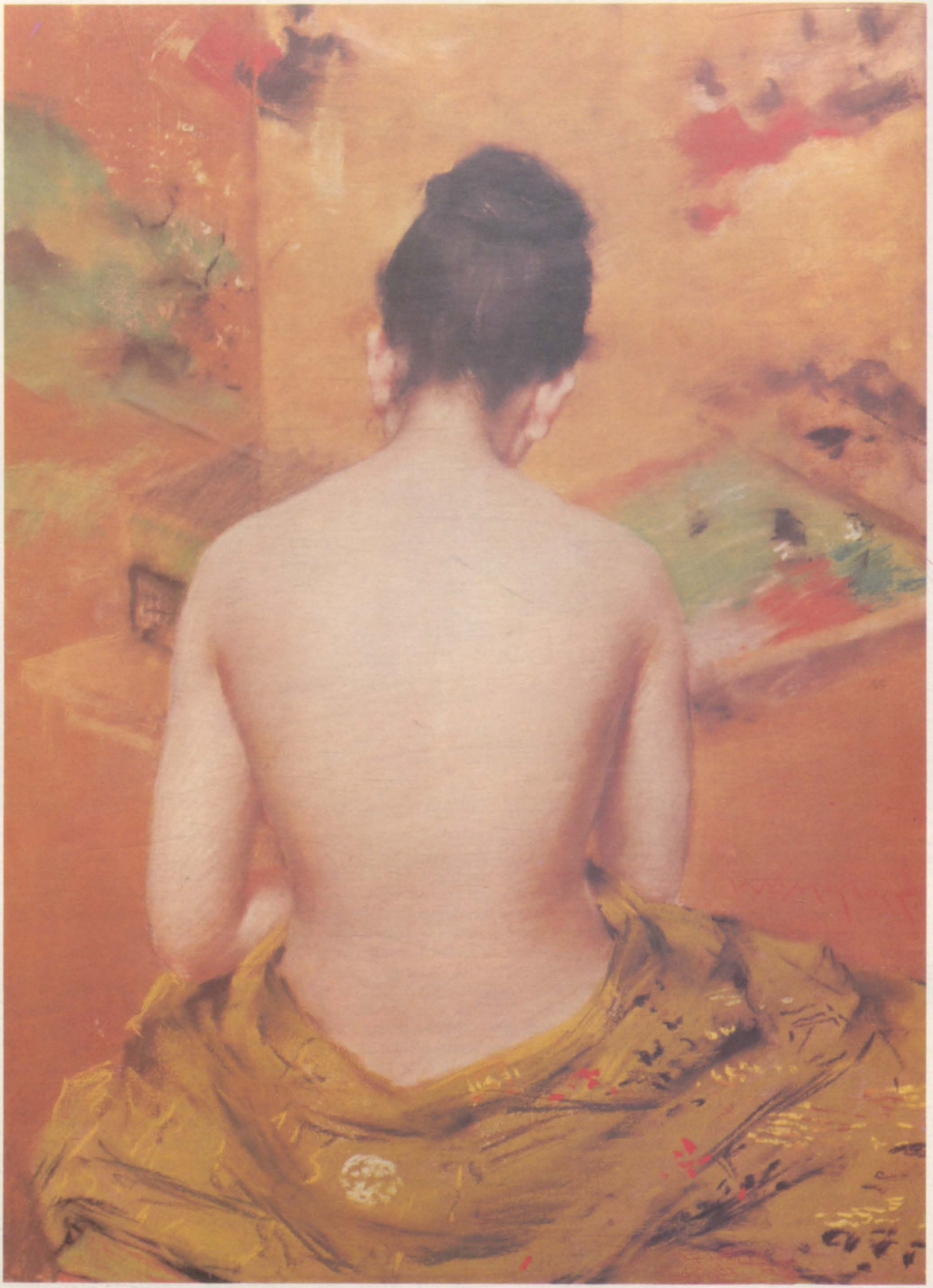
Wenn Sie Bildelemente unterschiedlichen Charakters, etwa ein zartes Gesicht und eine Mauer aus Stein gegenüberstellen, bringen Sie die typische Anmutung jeder der beiden Oberflächen deutlich heraus. Noch kunstvoller ist es, ein Gesicht statt mit etwas hartem mit einem ebenfalls weichen, jedoch anders texturiertem Material zu kontrastieren. So verleiht Merrit Chase seinem Bild durch die ähnlich zarte Wirkung der verschiedenen Oberflächen eine einheitliche Stimmung. Dennoch bilden die Texturunterschiede einen Kontrast, der die besondere Anmutung aller Partien noch steigert.

Es lohnt sich, einmal bewußt die Wirkung eines Bildes von den unterschiedlichen Oberflächen der Gegenstände ausgehen zu lassen, wie es Rudy de Reyna in seinem Stilleben getan hat. Um sich ganz auf die unterschiedlichen Materialanmutungen zu konzentrieren, sollten Sie dabei auf diffizile Farb- oder Tonwertkontraste verzichten.

Die Erfahrungen, die Sie in einer solchen Übung sammeln, können Ihnen in der weiteren Arbeit helfen, die Texturunterschiede in einem Motiv besser zu erkennen und gegebenenfalls mit ihnen sensible Kontraste aufzubauen.

„Nußschale" von Rudy de Reyna, Gouache, 34 cm x 38 cm. Um die unterschiedlichen Oberflächentexturen der Gegenstände optimal zur Geltung zu bringen, variierte der Künstler die Farbtöne nur geringfügig.

Umseitig: „Rückenakt" von William Merrit Chase, Pastell auf halbrauhem Papier, 46 cm x 33 cm. Chase deutet mit weichen Farbübergängen die Bemalung auf dem Paravent an. Mit wenigen Strichen gibt er das Stoffmuster des Tuches um die Hüften der Frau wieder. Mit dem malerischen Kontrast dieser gemusterten Flächen zu der gleichmäßigen Darstellung des anmutigen Rückens hat Chase die zarte, delikate Wirkung der Haut noch hervorgehoben.



Sammlung Raymond J. Horowitz

Passepartout 3: Die Herstellung

Wenn Sie sich für einen Passepartout entschieden haben und aus der Vielfalt der Kartons die passende Farbe, Dicke und Qualität ausgesucht haben, können Sie Ihr Augenmerk auf das Zuschneiden richten.

Je nach Art des Passepartouts können Sie für die Umrahmung des Bildes und seinen Rücken den gleichen Karton wählen oder bei freistehenden Bildrändern für den Untergrund einen leicht abweichenden Farbton einsetzen. Bei einer Hinterglasrahmung mit Leisten sollten Sie darauf achten, daß die Ränder des Passepartouts mindestens doppelt so breit wie das Rahmenprofil sind.

1. Die Außenmaße

Die Außenmaße addieren sich aus der doppelten Breite der Umrahmung und dem Maß des Bildfensters, das bei freistehenden Bildrändern etwas größer als das Bild sein muß, ansonsten etwas kleiner. Für den unteren Rand geben Sie bei einem Querformat noch 10 Prozent, bei einem Hochformat 20 Prozent der Passepartoutbreite dazu.

2. Einzeichnen der Außenmaße

Markieren Sie alle Maße auf der Kartonrückseite, damit die Vorderseite makellos bleibt. Achten Sie deshalb auch auf eine saubere Unterlage. Tragen Sie die Außenmaße sowohl auf dem Passepartout als auch auf dem Karton ab, der später den Rücken bildet.

3. Zuschneiden des Kartons

Halten Sie Ihr Schneidemesser gerade, und benutzen Sie eine Stahlschiene, um entlang der Außenmaße exakt schneiden zu können. Die Schiene sollte gut auf den Karton gedrückt werden, damit sie beim Schneiden nicht verrutscht. Für einen sauberen Schnitt und zum Schutz der Tischplatte empfiehlt es sich, eine Holzpappe unterzulegen.

4. Markieren des Bildfensters

Mit einem Zirkel läßt sich die Randbreite schnell und präzise abtragen. Stellen Sie den Zirkel auf die gewünschte Breite ein, dann halten Sie die Stahlspitze an die Außenkante des Kartons und ziehen den Zirkel die Kante entlang. Die Bleimine zeichnet dabei eine parallele Linie zum Rand. Beachten Sie, daß je nach Bildformat für die Zugabe am unteren Rand der Zirkel neu eingestellt werden muß.

5. Schnitt der Innenkante

Da die Stahlanlage sehr schnell wegrutscht, sollten Sie sie fixieren. Hat Ihr Stahllineal an beiden Enden ein Loch, können Sie die Schiene mit zwei Nägeln festlegen; ansonsten eignen sich Streifen eines Paketklebebands zum Befestigen. Bei einem dicken Passepartoutkarton sieht eine schräge Schnittkante sehr reizvoll aus. Hierfür muß Ihr Schneidemesser aber extrem scharf sein; außerdem sollte die Stahlschiene eine angeschrägte Kante aufweisen. Da Sie weiterhin auf der Rückseite arbeiten, die Schnittkante aber bei Ansicht der Vorderseite von außen nach innen zu sehen sein soll, wird der Schnitt schräg zum äußeren Rand gezogen. Wenn Sie die Stahlschiene so fixieren, daß die schräge Kante ebenfalls zum Außenrand abfällt, brauchen Sie das Messer nur in einem Zug an der Kante entlangzuziehen.

6. Die Ecken

Um möglichst scharfe Ecken des Bildfensters zu erzielen, sollte jeder Schnitt ungefähr 3 mm über die Eckmarkierungen hinaus gezogen werden. Unregelmäßigkeiten und rauhe Stellen an den Schnittkanten können Sie mit Sandpapier glattschmirgeln.

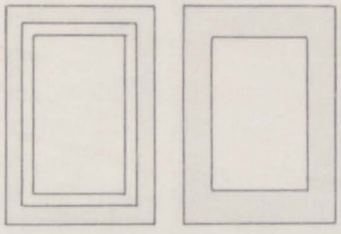
7. Verbindung mit dem Rücken

Es ist sinnvoll, zwischen dem Passepartout und dem Rücken, auf dem später das Bild befestigt wird, eine scharnierartige Verbindung herzustellen. Legen Sie hierfür das Passepartout mit der Rückseite und den Rücken mit der Vorderseite nach oben, und lassen Sie beide an einer Längsseite aneinanderstoßen. Mit einem Papierklebeband können Sie dann beide Pappen über die ganze Länge verbinden.

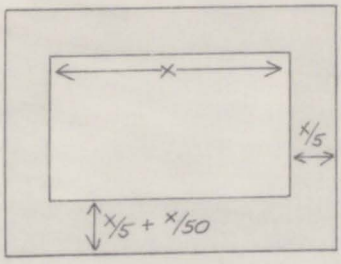
8. Befestigung des Bildes

Am besten schieben Sie das Bild unter das Passepartout und rükken es in die richtige Position. Halten Sie das Bild fest, während Sie den Rahmen aufklappen, damit Sie die Lage der oberen Bildecken auf der Rückwand markieren können. Das Bild wird dann genau über diese Markierungen nach oben geklappt und mit transparentem Klebeband an der Kante fixiert.

GRUNDSÄTZLICHES



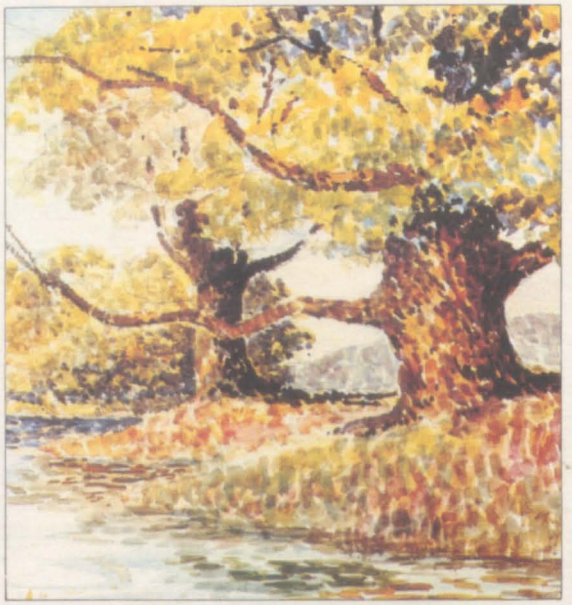
Das Schema zeigt auf der linken Seite ein Passepartout, bei dem die Bildränder frei gelassen werden und in einem schmalen Streifen die Untergrundpappe sichtbar bleibt. Rechts geht das Passepartout bis knapp über die Bildränder.



Obwohl die Größe des Passepartouts sehr von Ihren Vorlieben abhängt, kann man doch eine Faustregel zu Hilfe nehmen: Drei Seiten sollten mindestens 1/5 des längsten Innenmaßes (x) messen. Damit das Bild optisch in der Mitte erscheint, sollten Sie an der unteren Seite bei einem Querformat etwa 1/50 und bei einem Hochformat ungefähr 1/25 von x dazugeben.

Vorschau auf Heft 51

Die Technik, kleine mosaikartige angeordnete Striche und Punkte so neben- und übereinander zu setzen, daß sich die Farben von weitem betrachtet zu vibrierenden Farben vermischen, lernen Sie in unserer Übung in **AQUARELL** beherrschen. Das stimmungsvolle herbstliche Flußufer, das sich Ferdinand Petrie zum Motiv wählte, birgt viele Anregungen für Ihre Bilder. Für viele Maler sind Hafenanlagen mit ihrem geschäftigen Treiben ein Ort der Inspiration. In **ÖLMALEREI** zeigen wir Ihnen, worin der besondere Reiz der spannungsvollen Kompositionselemente einer Hafenszene liegt. So liefern vor allem die Boote mit ihren Masten, Segeln und der Takelage viele Ideen für ein Gemälde.



Eine schlechte Zeichnung ist wie eine langweilige Rede – sie erreicht das Publikum nicht. Eine gute Zeichnung gleicht dagegen einer lebendigen Rede, sie schlägt das Publikum in den Bann. Wie Sie Ihre Zeichnungen spannend gestalten, verraten wir in **ZEICHENTECHNIKEN**.

Mit der Darstellung von Innenräumen beschäftigen wir uns in **SEHEN UND VERSTEHEN**. Wir stellen Ihnen verschiedene Aspekte eines klaren Bildaufbaus vor. In unserer Rubrik **BUNTSTIFTE** lernen Sie eine weitere Möglichkeit kennen, Abwechslungsreichtum in Ihre Bilder zu bringen.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 51

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 51

SEHEN UND VERSTEHEN	
Räumliche Betrachtungen	1401
Der Blickwinkel	1404
AQUARELL	
Auf den Punkt gebracht	1406
Mustergültig	1407
Übung: Herbstliches Flußufer	1408
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Ein Charakterkopf	1412
BUNTSTIFTE	
Farbenzauber	1414
IM ATELIER	
Die unbändige Kraft des Meeres	1418
ÖLMALEREI	
Ein Schiff wird kommen . . .	1420
Bootsansichten	1421
Farbe und Textur	1422
ZEICHENTECHNIKEN	
Dynamik	1424

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

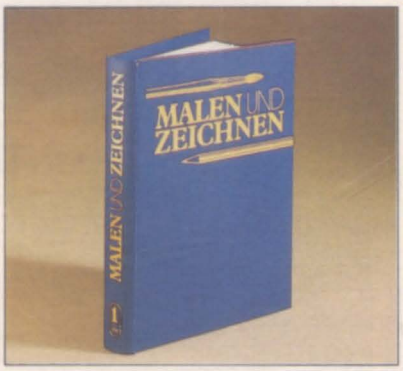
© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Holger Neuhaus (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 0 40/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterialien auf den Seiten:
Titel, 1405 Rudy de Reyna; 1401 Charles Reid; 1402, 1403, 1404 Jane Corsellis; 1407 Elizabeth Leonard; 1412, 1413 Hereward Lester Cooke; 1414, 1415, 1416, 1417 Bet Borgeson; 1418, 1419 Eward Betts; 1420, 1422 Emile Gruppé; 1423 Wendon Blake; 1420, 1422 Emile Gruppé, 1423 Wendon Blake; 1424 Robert Kaupelis; 1425 Robert Beverly Hale; 1426, 1427 Carole Katchen

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Räumliche Betrachtungen

Die Darstellung eines Innenraums kann den Betrachter ins Bildgeschehen einbeziehen, wenn die Beleuchtung, die Farben und das Arrangement der Gegenstände dem Raum eine besondere Stimmung verleihen.

Um die jeweilige Wirkung eines Raums zum Ausdruck zu bringen, sollten Sie der Beleuchtung, dem Verhältnis der Gegenstände zum Raum und dem Blickwinkel besondere Beachtung schenken. Diese Faktoren sind es, die den so wichtigen Eindruck von Räumlichkeit im Bild erst erzeugen.

Licht und Raum

Die Wahl der Beleuchtung gehört zu den wichtigsten Ausgangsüberlegungen bei der Wiedergabe eines Innenraums. Die Möglichkeiten, den Raum in natürlichem oder künstlichem Licht, oder einer Kombination von beidem, erscheinen zu lassen, eröffnen Ihnen einen großen Spielraum beim Entwickeln der Bildanmutung. Auch die Art, wie das Licht die Dinge im Raum beleuchtet, ist von Bedeutung:

☐ Natürliches Licht, aber auch farbiges Licht einer Neonreklame kann durch ein Fenster scheinen. Liegt das Fenster dem Betrachter gegenüber, erscheinen die davorliegenden Gegenstände wegen des Gegenlichts dunkler.

☐ Eine Lampe kann durch ihr gerichtetes Licht klare Schatten setzen oder die dunkle Ecke eines Raumes erhellen.

☐ Lichtstrahlen, wie sie etwa durch einen Türspalt dringen, sorgen für zusätzliche Lichtakzente.

Bei der Kombination mehrerer Lichtquellen gilt es, einiges in der Darstellung zu beachten: Der Aufbau der unterschiedlichen Tonwertbereiche wird in einem monochromen Bild komplizierter. In dem Gefüge von Licht und Schatten der Hauptlichtquelle entstehen durch die zusätzliche Beleuchtung differenzierte Dunkelabstufungen.

Bei einem mehrfarbigen Bild sollten Sie darüber hinaus auf die Farbtemperatur der Lichtquellen achten. Fällt natürliches Licht indirekt in den Raum, hat es eine kühle Farbtemperatur; strahlt die Sonne direkt in das Zimmer, hat das Licht einen warmen Schein. Künstliches Licht, außer Neonbeleuchtung, erscheint in einer warmen Farbigkeit. Weiter-

„Allen im Atelier" von Charles Reid, Öl auf Leinwand, 102 cm x 99 cm. In diesem Gemälde bestimmt das natürliche Licht, das von rechts durch das Atelierfenster scheint, die Komposition. Die ausschließlich warmen Farbtöne lassen an rötliches Abendlicht denken. Der Künstler integriert die Person farblich in den braunroten Schattenbereich. Nur ein leichter, auf den Kopf gerichteter Lichtschein hebt den Mann hervor, so daß die Person den Raum zwar belebt, aber nicht dominiert. Die an sich einfache Grundform des Zimmers wird durch eine Vielfalt von geometrischen Formen – Bilder, Schränke, Fensterrahmen – aufgebrochen.

Sammlung des Künstlers

hin sollten Sie beim Anmischen Ihrer Farben bedenken, daß die Schatten bei warmem Licht kalt wirken und bei kaltem Licht warm.

Mit Flächen, die Licht reflektieren, etwa hellen Wänden, glänzenden Fußböden oder Spiegeln, stehen Ihnen weitere Elemente für die Lichtkomposition zur Verfügung. In jedem Fall sollten Sie jedoch darauf achten, daß Sie die Hell- und Dunkelbereiche nutzen, um dem Bild räumliche Tiefe zu geben. In unseren Beispielen wird ersichtlich, wie man einen Raum durch Licht modellieren kann.

Einheitliche Wirkung

Damit der Raum nicht wie eine zusammenhanglose Ansammlung von Gegenständen wirkt, sollten Sie alle Einzelheiten, die nicht zur beabsichtigten Bildwirkung beitragen, fortlassen. Um Einheitlichkeit in der Darstellung zu erreichen, empfiehlt es sich, die Art der Pinselführung in den verschiedenen Bereichen nur wenig zu variieren. Wenn Sie beispielsweise eine Wand als farbiges Zusammenspiel zügiger Pinselstriche wiedergeben, sollten die Details in ähnlich lockerer Weise behandelt werden. Aber keine Regel ohne Ausnahme: In manchen Fällen legt ein sehr genau gemalter Gegenstand die besondere Betonung auf eine einfach gehaltene Umgebung.

Eine gute Verbindung unterschiedlicher Bildelemente läßt sich auch durch eine farbige Grundstimmung erzielen. So läßt das Abendlicht die Dinge im Raum in warmen Farben erscheinen, oder ein Zimmer im Schatten kann einen blauen Grundton haben, wie in dem Bild von Jane Corsellis. Darüber hinaus kann die Wiederholung ähnlicher Formen im Blickfeld zur harmonischen Erscheinung beitragen. So geben etwa rechteckige Formen dem Gemälde von Charles Reid Zusammenhalt.

Menschen im Raum

Wie kein anderer Bildgegenstand zieht eine menschliche Figur im Zimmer die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Weil Sie jedoch die Darstellung eines Raumes anstreben, nicht aber ein Figurenportrait, sollten Sie die Person harmonisch in ihre Umgebung integrieren.

☐ Lassen Sie Ihr Modell eine ungezwungene Haltung einnehmen.

☐ Die Person sollte nicht den Hauptbestandteil der Komposition ausmachen, sondern Teil gleichwertiger Bildelemente sein.

☐ Es empfiehlt sich, die Figur den Farben des Raums anzupassen und sie in die Licht- und Schattenverhältnisse einzuordnen.

Unsichtbare Leitlinien

Wenn die Person, anders als im Bild von Jane Corsellis, nicht nur als einfache, schemenhafte Figur dargestellt ist, bekommt auch ihre Blickrichtung einiges Gewicht. Um eine portraithafte Wirkung der Komposition zu vermeiden, sollte die Person nicht aus dem Bild blicken. Schaut das Modell auf einen Gegenstand im Raum, wirkt seine Blickrichtung wie eine unsichtbare Leitlinie und lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf andere Bildelemente. Mit diesem Trick können Sie einen geschickten Hinweis auf weniger auffällige Teile des Bildes geben. Im Gemälde von Charles Reid weist die Blickrichtung des Mannes auf den im Schatten liegenden Bildbereich und empfiehlt ihn der Aufmerksamkeit des Betrachters.

„Der Übungsraum" von Jane Corsellis, Öl auf Leinwand, 102 cm x 107 cm. Der Ausschnitt zeigt, welch reizvolle Möglichkeiten in der Farb- und Tonwertgestaltung selbst ein nahezu leerer Raum bietet.

Der Blickwinkel

Bei der Festlegung des Blickwinkels können Ihnen einige Hinweise die Entscheidung erleichtern:

Mit der Wahl der Horizontlinie legen Sie die Augenhöhe des Betrachters fest. Bei einer im oberen Bilddrittel angelegten Horizontlinie macht die Fläche des Fußbodens einen großen Teil des Bildes aus. Der Betrachter erhält dadurch einen guten Überblick über den Raum, und meist vermittelt diese Art der Darstellung eine wohnliche Atmosphäre. Bei einem Blickwinkel von unten bekommt die Zimmerdecke eine

Oben: Die auf einen oder mehrere Fluchtpunkte zusammenlaufenden Linien von Wänden oder Gegenständen in einem Raum können – wie in dieser Skizze von Jane Corsellis – die entscheidende Rolle im Bildaufbau spielen.

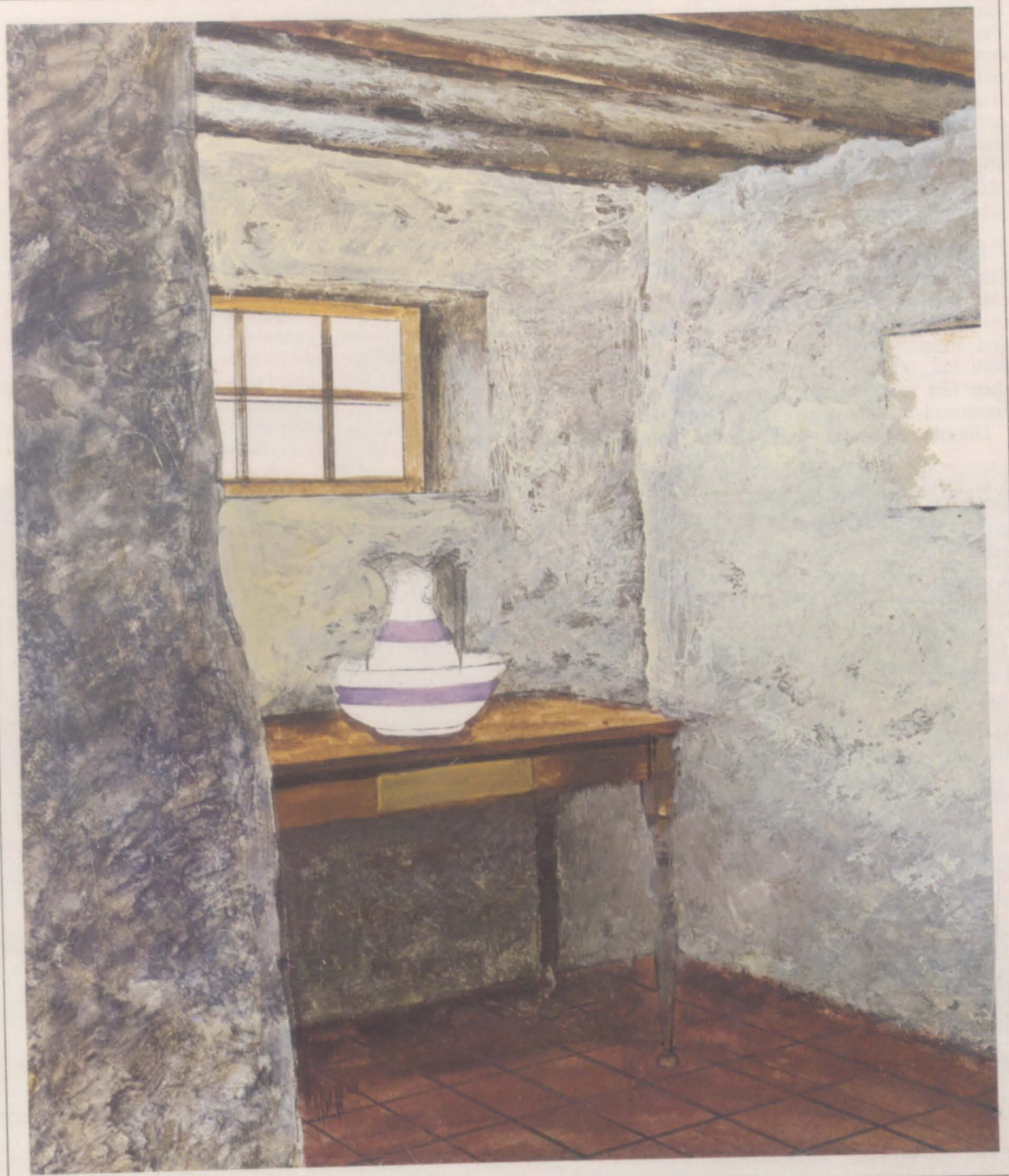
Links: Durch Überschneidungen der verschiedenen Bildelemente erreicht Charles Reid in dieser Faustskizze, daß Gegenstände und Raum eine harmonische Einheit bilden.

größere Bedeutung. Man scheint den Raum aus der Perspektive eines Kindes oder sitzenden Menschen wahrzunehmen.

Interessanter als eine Zentralperspektive, bei der die von Wänden und Gegenständen gebildeten Linien auf einen zentralen Fluchtpunkt zulaufen, wirken meist Darstellungen, in denen die perspektivischen Linien auf zwei Fluchtpunkte ausgerichtet sind.

Wenn Dinge im Vordergrund weiter hinten liegende Gegenstände zum Teil verdecken, geben diese Überschneidungen dem Raum Tiefe und verleihen der Komposition inneren Zusammenhalt.

In der farbig überarbeiteten Zeichnung von Rudy de Reyna ist der Blickwinkel so gewählt, daß der Mauervorsprung links die Tiefe des Raums betont. Licht- und Schattenbereiche unterstützen diese Wirkung noch. Die wenigen Gegenstände geben der kargen Zimmerecke eine freundliche Note.



Auf den Punkt gebracht

Mit unzähligen kleinen verschiedenfarbigen Pinselstrichen, die Sie neben- oder übereinanderlegen, können Sie herrliche Farbtöne erzielen.

Werden zwei oder mehr Farben auf der Palette gemischt, so gehen sie ineinander auf und bilden einen neuen Farbton. Interessante Mischtöne entstehen aber auch mit einer anderen Methode: Da Aquarellfarben transparent sind und außerdem schnell trocknen, kann man ein Bild auch mit verschiedenfarbigen, sich überlagernden Pinselstrichen malen. Man spricht dann von einer optischen Mischung.

Farbenspiel

Schon wenige Farben genügen für eine überraschend lebhafte Komposition: So können Sie allein aus den drei Primärfarben Rot, Gelb und Blau mit überlagernden Pinselstrichen fast jeden in der Natur vorkommenden Farbton erreichen.

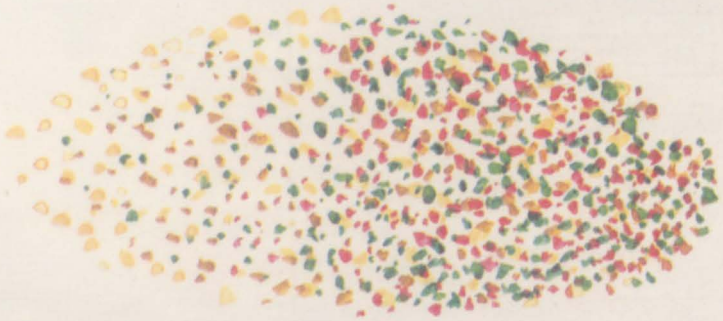
Die Impressionisten und Pointillisten des späten 19. Jahrhunderts beherrschten diese Technik meisterhaft. Sie setzten mosaikartige Striche und Punkte neben- und übereinander, die sich von weitem betrachtet zu vibrierend leuchtenden Farbtönen vermischen. Obwohl die Künstler damals hauptsächlich in Öl malten, eignet sich diese Pinseltechnik auch für die Malerei mit transparenten Aquarellfarben.

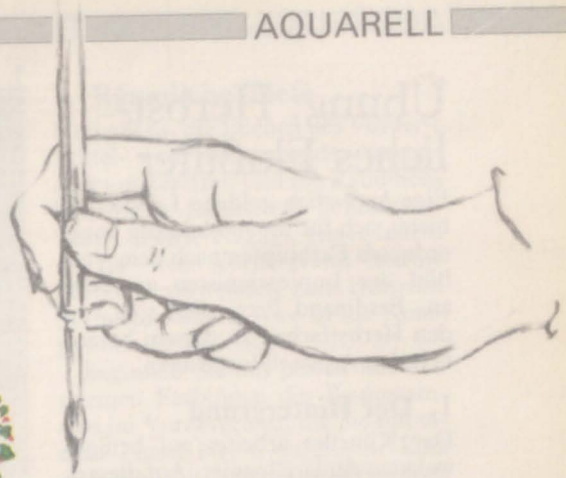
Besonders gut kann man mit dieser Technik Motive darstellen, die voll unruhiger Bewegung sind, zum Beispiel eine gekräuselte Wasseroberfläche. Dabei kommt die große Ausdruckskraft der Pinselstriche durch die vielen kleinen Zwischenräume zur Geltung, in denen das weiße Papier durchscheint. Sie verstärken die Intensität und Leuchtkraft der Farben erheblich.

„Frühherbst" von William McNamara, Aquarell, 38 cm x 59 cm. Undurchdringliches Dickicht in einem Wald – das ist sicher ein recht ungewöhnliches Motiv. William McNamara interessiert sich jedoch sehr für die komplexen Muster der Natur. Hier baut er seine Komposition mit verschiedenfarbigen kleinen Pinselstrichen auf. Indem der Künstler sie sorgfältig setzt und sie einander überlagert, erweckt er den Eindruck geheimnisvoll schimmernden Lichts.

Mustergültig

Wir stellen Ihnen hier drei besonders interessante Ausführungen der impressionistischen Pinseltechnik vor.





TUPFEN
Dicht nebeneinandergesetzte Punkte wirken hell und licht. Halten Sie den Pinsel senkrecht, und tupfen Sie die Farbe vorsichtig mit der Spitze auf.

BREITE STRICHE
Für diese kurzen, breiten Striche verwenden Sie einen Flachpinsel, den Sie im Winkel von 45 Grad aufsetzen. Die Striche können in verschiedene Richtungen gehen und sich auch überlagern.

KLEINE WELLEN
Geht man mit einem Rundpinsel in kurzen, schnellen Strichen über das Papier, entstehen kleine Wellen. Diese Arbeitsweise eignet sich zur Darstellung von Blüten, Laub oder einer gekräuselten Wasserfläche ausgezeichnet.

M. frdl. Gen. Moulton Galleries, Fort Smith, Arkansas

Übung: Herbstliches Flußufer

Eine herbstlich goldene Landschaft bietet sich für die mosaikartig angeordneten Farbtupfen nach dem Vorbild der Impressionisten geradezu an. Ferdinand Petrie ließ sich von den Herbstfarben zu diesem bezaubernden Aquarell inspirieren.

1. Der Hintergrund

Der Künstler arbeitet auf heißgewalztem Aquarellpapier. Auf diesem Zeichengrund kommt die Technik der optischen Mischung gut zur Geltung, weil auf seiner glatten Oberfläche die Pinselstriche klar voneinander abgegrenzt bleiben.

Beginnen Sie mit einer recht ausführlichen Umrißzeichnung Ihres Motivs. Mit zarten Strichen zeichnet Petrie den Flußlauf vor, der kompositorisch ins Bild hinein führen soll. Legen Sie ebenfalls zu Beginn die Partien im Wasser fest, an denen Reflexionen des Himmels und der Bäume zu sehen sind.

Mit einer sehr leichten Mischung aus Phthaloblau, Umbra gebrannt und Lichter Ocker legt der Künstler den Himmel an. Zum Horizont hin gibt er zu dieser Mischung nach und nach etwas Wasser und Lichter Okker. Derselbe Farbton ist auch gut geeignet, um Reflexionen des Himmels auf dem Wasser anzulegen.

2. Das Laub

Für das Laub mit seinen warmen Farbtönen empfiehlt sich eine Mischung aus Indischgelb, Lichter Okker und Krapplack dunkel. Tragen Sie sie in breiten, voneinander deutlich abgesetzten Strichen auf, und nehmen Sie dazu einen Rundpinsel Nr. 6. Damit einige Bereiche intensiver leuchten als andere, können Sie die Farbanteile der Mischung variieren. Vor allem am Horizont sollte der Farbton gedämpft erscheinen.

Für das Laub am Boden wählt Petrie einen sehr blassen Farbton. Er läßt viel Raum zwischen den einzelnen Pinselstrichen, damit er diesen Bereich später durch weitere Farben ausgestalten kann.

Verwenden Sie für die Bäume am Horizont stark verdünntes Ultramarinblau. Ein Spritzer Siena gebrannt genügt, um den Farbton etwas zu erwärmen.

1

2

3

4

3

3. Räumliche Tiefe

Nun gilt es, die Ebenen des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes voneinander abzusetzen und die Räumlichkeit dieser Landschaft herauszuarbeiten. Petrie erzeugt Tiefe, indem er für den Vordergrund warme Farbtöne verwendet, zum Horizont hin mehr kältere Töne in die Komposition einbezieht.

Beginnen Sie am besten mit den warmen Farbtönen des Baumstammes im Vordergrund, die Sie mit einem Pinsel Nr. 6 auftragen. Eine optische Mischung aus Krapplack dunkel, Siena gebrannt und Lichter Ocker liefert den passenden Ton. Auch die Zweige des vorderen Baumes sowie das Gras unter beiden Bäumen werden mit diesen Farben ausgearbeitet.

Für die dunklen, kühleren Töne des Baums im Mittelgrund eignen sich Ultramarinblau, Umbra gebrannt und Lichter Ocker, mit diesen Farben können Sie auch die Reflexionen der Bäume auf dem Wasser andeuten.

Einige Striche mit Cölinblau und etwas Umbra gebrannt verleihen der linken Uferzone und dem Wasser in der Ferne einen kühlen Ton. Ein grünlicher Farbton aus Ultramarinblau und Indischgelb setzt im Vordergrund kühlere Akzente und verbindet dadurch die verschiedenen Ebenen miteinander.

4

4. Der Vordergrund

Einzelne Pinselstriche mit einer Mischung aus Krapplack dunkel, Siena gebrannt und etwas Ultramarinblau verstärken die Plastizität des dicken Baumstamms rechts im Bild. Mit dieser Mischung, der Sie noch etwas Ultramarinblau zumischen, können Sie die schattige Seite des mittleren Baumes wirkungsvoll verstärken.

Mit einer leuchtenden Mischung aus Krapplack dunkel, Indischgelb und ein wenig Siena gebrannt wird der linke Vordergrund lebhafter gestaltet. Diese Mischung, nur stärker verdünnt, eignet sich sehr gut für einige warme Akzente; sie sorgen vor allem am vorderen Bildrand dafür, daß mit den Reflexionen des Laubs im Wasser ein Gegengewicht zum linken Ufer entsteht.

Damit die Leuchtkraft des Bildes nicht nachläßt, ist es wichtig, daß jeder Farbauftrag vollkommen trocknet, bevor Sie ihn überarbeiten.

5. Die Schatten

Nachdem Sie die grundlegenden Elemente der Komposition mit zügigen breiten Strichen entwickelt haben, können Sie sich nun der Detailarbeit zuwenden.

Für diese Feinarbeiten wählt Petrie einen Rundpinsel Nr. 4. Um etwa das Laubwerk stärker zu betonen, werden in den Baumkronen mit kleinen, deutlich voneinander abgesetzten Strichen und Tupfen Schattenpartien angelegt. Verwenden Sie für diese Schatten am besten Ultramarinblau, dem Sie mit einem Spritzer Krapplack dunkel mehr Wärme verleihen.

Ihr Bild wirkt lebhafter, wenn die Intensität der Schatten variiert. Verdünnen Sie daher die Mischung für einige hellere Schattenpartien. Damit die darunterliegenden Farbaufträge und das weiße Papier effektvoll durchschimmern können, sollten Sie die Tupfen und Punkte in den Schatten nicht zu dicht setzen.

5

6. Kontrast und Fülle

Überarbeiten Sie mit dichtgesetzten Pinselstrichen in einer Mischung aus Ultramarinblau und Krapplack dunkel einzelne Bereiche im Laub und die Schatten an den Seiten der Baumstämme. Sie erhöhen so die Kontrastwirkung zwischen den hellen und dunklen Bildbereichen.

Tupfen Sie dieselbe Mischung auch auf die Äste im Vordergrund, um sie noch plastischer wirken zu lassen. Damit der Baum an Ausdruck gewinnt, fügen Sie einige dünnere Zweige in das Laubwerk ein. Dieser Farbton ist ebenfalls geeignet, um die Reflexionen der Bäume auf der Wasseroberfläche und die dunklen Schattenpartien im Mittelgrund zu verstärken.

Ferdinand Petrie modelliert die Baumkronen mit weiteren Schatten, indem er in kleinen Pinselstrichen Ultramarin auf die warm leuchtenden gelben Partien aufträgt, wodurch ein kühles Grün entsteht.

6

7. Letzte Feinheiten

Um die linke Hälfte des Bildes stärker zu nuancieren, bereichern Sie dort die dunklen Partien im Laubwerk mit Ultramarinblau und etwas Krapplack. Geben Sie mit derselben Mischung auch der Uferzone und den Reflexionen der Bäume mehr Gewicht.

Die Felsblöcke am linken Flußufer erhalten ihre Plastizität durch einige Pinselstriche mit Indischgelb, Krapplack dunkel und Siena gebrannt. Ihre Schatten können Sie wiederum mit etwa Ultramarinblau und Krapplack dunkel andeuten.

Auch das sonnenbeschienene Gras links am Ufer erhält kleine Schattenpartien. Sie werden mit Krapplack dunkel und Kadmiumorange eingefügt; diesen Ton können Sie mit einem Spritzer Chromoxidgrün feurig etwas abkühlen. Ihren letzten Schliff bekommen die dunklen Schatten in den Bäumen rechts mit Ultramarinblau, Krapplack dunkel und Umbra gebrannt.

Das Bild wirkt abgerundet, wenn Sie ein die Ufer verbindendes Element ins Spiel bringen. Ein paar kahle Äste, die weit übers Wasser ragen, können diesen kompositorischen Zweck erfüllen. Damit sie dürr und abgestorben erscheinen, malen Sie sie am besten mit der feinen Spitze eines Pinsels Nr. 2 und tragen eine Mischung aus Siena gebrannt, Krapplack dunkel und Ultramarinblau trocken auf.

Grundsätzliches

Um die pointillistische Technik erfolgreich anzuwenden, sollten Sie einige Tips beherzigen:

☐ Lassen Sie jeden Farbauftrag trocknen, bevor Sie ihn mit einem weiteren Ton überarbeiten.

☐ Bauen Sie die Farben stufenweise von Hell nach Dunkel auf.

☐ Legen Sie nicht mehr als drei Farben übereinander, damit Ihr Bild nicht an Leuchtkraft verliert.

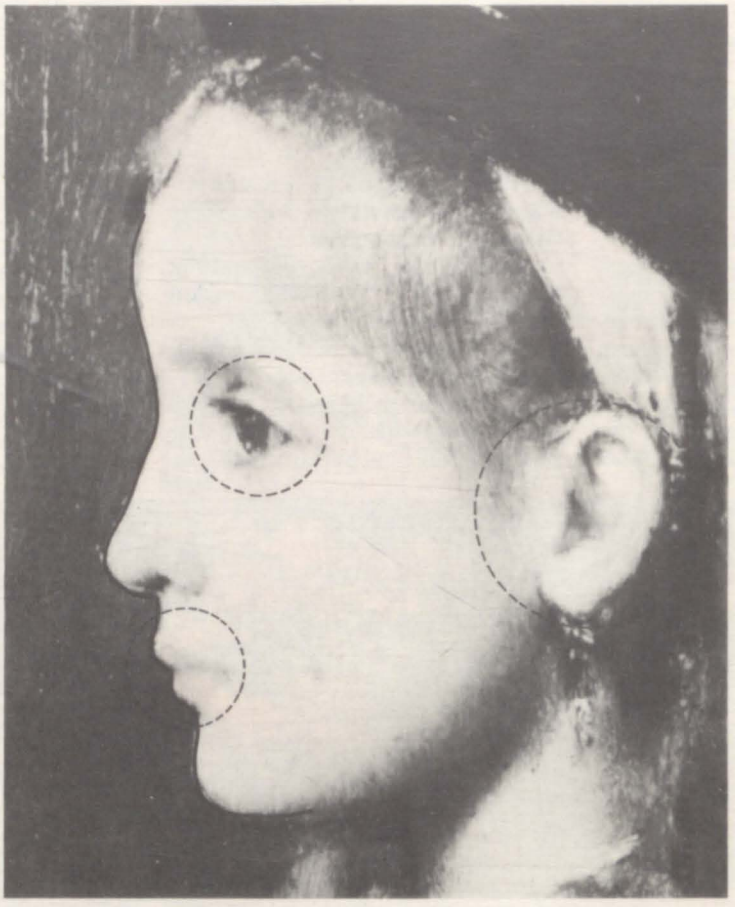
WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt glattes Aquarellpapier (heißgewalzt), ca. 24 cm x 32 cm
- drei Rundpinsel: Nr. 2, Nr. 4 und Nr. 6
- eine Palette mit neun Farben: Phthaloblau, Ultramarinblau, Cölinblau, Lichter Ocker, Indischgelb, Siena gebrannt, Umbra gebrannt, Krapplack dunkel und Chromoxidgrün feurig.

7

Ein Charakterkopf

In seinem in einer Sitzung entstandenen Mädchenportrait hat der Künstler ein Gemälde geschaffen, das sehr einfühlsam die Wesenszüge seines Modells wiedergibt.



Der französische Künstler Jean-Jacques Henner (1829–1905) malte sein Modell in der Seitenansicht. Die Darstellung erinnert an die Werke Florentiner Meister der Frührenaissance, deren Gemälde hoher Persönlichkeiten im Profil als Ausgangspunkt abendländischer Portraitmalerei gelten.

Henners Portrait zeichnet sich auf nahezu allen Ebenen der künstlerischen Darstellung durch Klarheit aus. Das helle Gesicht hebt sich von den mittleren und dunklen Partien ab, und die Modellierung mit Tonwerten hat Henner auf den Kopf beschränkt. Den einzelnen Bildteilen sind deutlich unterschiedliche Farbigkeiten zugeordnet. Fast leuchtend tritt der warme Hautton hervor, den Henner in der Mischung für die Haare wieder aufgreift, um eine Verbindung zur dunklen Kleidung zu schaffen. Diese bildet mit dem Schwarz von Hut und Kleid einen Rahmen für das Gesicht. Die Farbkomposition erhält durch den grünen Hintergrund eine ruhige Grundstimmung, die der Künstler mit drei Akzenten eines komplementären Rots belebt.

Charakterzüge

Im Ausschnitt wird deutlich, wie geschickt Henner die Seitenansicht nutzt, um die Wesenszüge des Mädchens zu erfassen.

Wie in einem Scherenschnitt setzt sich die Profillinie ab und vermittelt den Eindruck eines jungen, selbstbewußten Menschen. Wenige klar akzentuierte Partien verleihen dem Gesicht Leben. Das große Auge, dessen Iris mit der schwarzen Kleidung korrespondiert, gibt dem Mädchen eine kindliche Schönheit. Der Blick wirkt ruhig, fast melancholisch. Der entschlossene und doch entspannte Mund bildet einen weiteren markanten Bereich. Das Rot der Lippen wiederholt Henner im Haarband und der Schleife.

Ein wichtiges Wesensmerkmal in einer Seitenansicht, das Ohr, stellt der Künstler besonders heraus. Zusammen mit dem Schatten am Hals verleiht es dem Gesicht Plastizität. Der Ohrring betont die mädchenhafte Eleganz.

„Elsässisches Mädchen" von Jean-Jacques Henner, 1873, Öl auf Holz, 27 cm x 19 cm.

National Gallery of Art, Washington D. C., Sammlung Chester Dale

Farbenzauber

Seidenglänzendes Farbenspiel, ungewöhnliche Texturierungen und interessante Effekte schaffen Sie mit Buntstiftaufträgen, die Sie mit farblosen Markern überarbeiten.

„Colourless Blender" oder „Aufheller" sind farblose Marker, deren Qualitäten erst an den Tag kommen, wenn man sie in Buntstiftzeichnungen einsetzt. Sie eröffnen Ihnen völlig neue Gestaltungsmöglichkeiten. Denn kommt das im Stift enthaltene Lösungsmittel mit den Pigmenten der Buntstifte in Kontakt, lassen sie sich verdünnt verteilen.

Sollten im Fachhandel keine Aufheller erhältlich sein, dann können Sie ohne weiteres auch „Tintenkiller" benutzen. Die in diesen Stiften enthaltene Flüssigkeit erfüllt den gleichen Zweck.

Wahl der Materialien

Mit den farblosen Markern können Sie die Pigmente auch wasserunlöslicher Farbstifte anlösen. Ein weiterer Vorteil der Arbeit mit diesen Markern ist, daß Sie beim Vermalen der Buntstiftpigmente auf Wasser verzichten können. So besteht keine Gefahr, daß sich das Papier wellt, selbst wenn Ihnen sehr feine Papiersorten als Zeichengrund dienen.

Das Lösungsmittel der Aufheller verwischt Bleistiftlinien zu einem schmutzigen Grau. Es empfiehlt sich daher, bereits erste Umrißskizzen mit Buntstiften zu zeichnen. Sobald Sie die Konturen festgelegt haben, können Sie Ton- und Farbwertabstufungen in Schraffuren anlegen. Wo Sie die stärkste Farbintensität wünschen, führen Sie den Buntstift einfach mit kräftigerem Druck über das Papier. Auf Genauigkeit kommt es hier nicht so sehr an, denn diesen Farbflächen gibt erst der farblose Marker ihr endgültiges Aussehen.

Mit der Seite der keilförmigen Filzspitze können Sie große Farbflächen rasch überarbeiten; mit der Spitze wenden Sie sich den Details

Tip

WISCHFESTE UMRISSE

Vielleicht zögern Sie bei einer komplexen Komposition, sofort mit Farbstiften ans Werk zu gehen. Sie sollten dennoch auf eine Bleistiftvorzeichnung verzichten. Der Grund: Wenn Bleistiftstriche mit dem Lösungsmittel des Markers in Berührung kommen, wird ihr Grau trüb, und die Linien verwischen. Pausen Sie deshalb die Umrisse besser ab:

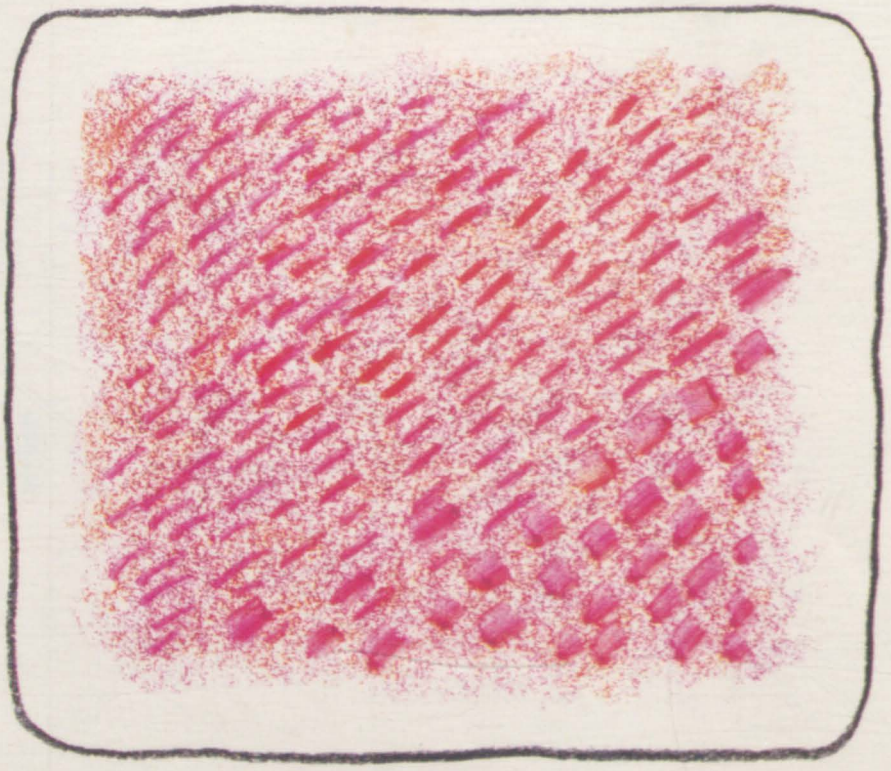
☐ Fertigen Sie in Bleistift eine Vorskizze auf Transparentpapier an.

☐ Legen Sie die Skizze über Ihr Zeichenpapier, und zeichnen Sie mit leichtem Druck die Umrisse nach.

☐ Sie erhalten einen zarten Abdruck, der Ihnen als Orientierungsrahmen für Ihre Buntstiftzeichnung dienen kann.

TEXTUREFFEKTE

Mit einem farblosen Marker können Sie die Anmutung einer farbigen Oberflächentextur verändern. Tragen Sie zunächst mit dem Buntstift einen mittleren bis hellen Ton auf, und gehen Sie dann mit dem Marker in kurzen, abgestuften Strichen über die Farbfläche. Die angelösten Farbpigmente bilden gleichmäßige, dunklere Striche.
In unserem Beispiel besteht die farbige Grundfläche aus zwei Tönen – Orange und Rosa. Wo das Lösungsmittel Pigmente beider Töne anlöst, verschmelzen sie zu einem interessanten Mischton.
Wenn Sie hellere Striche erzielen wollen, sollten Sie mehrmals mit dem Aufheller über dieselbe Stelle gehen.



„Stilleben mit Tomaten" von Bet Borgeson, Buntstift und farbloser Marker auf Papier, 31 cm x 23 cm. Das weiße Papier bildet die hellsten Bereiche der Zeichnung. Mittelwerte entstehen dort, wo die Künstlerin Tonflächen mit Marker ausgiebig überarbeitet, beispielsweise in den Glanzlichtern auf den Tomaten oder in den hellblauen Streifen auf der Tischdecke. Dunkelbereiche stellt sie durch vorsichtiges Vermalen von Partien dichter Pigmentierung heraus. Vor allem die Schattenbereiche der Gegenstände sind stark überarbeitet.

Mit frdl. Gen. Bet Borgeson

oder den Umrissen zu, um die Intensität der angelösten und verschmolzenen Farbpigmente noch zu erhöhen.

Wenn Sie bei der Überarbeitung zwischen Bereichen verschiedener Farbtöne wechseln, sollten Sie die Spitze des Markers sauberwischen. An ihr bleiben immer ein paar Pigmente hängen, die Sie sonst in andere Bildpartien tragen.

Selbstverständlich können Sie diese „Verfärbung" auch gezielt nutzen: etwa um einen sehr leichten Farbton auf eine noch weiße Papierfläche aufzutragen.

Feinarbeit

Grundsätzlich empfiehlt es sich, große Flächen des Zeichenpapiers zunächst weiß zu belassen. Es macht keine Probleme, dort nachträglich Bildelemente einzufügen, aber es ist so gut wie unmöglich, einen vorschnell gesetzten Farbauftrag vom Papier zu entfernen. Ergänzen Sie schrittweise Details, und betonen Sie Konturen mit unvermalten Farbstiftaufträgen, oder schwächen Sie einzelne Bereiche mit dem Marker weiter ab.

Die Früchte von Bet Borgeson sind ein gutes Beispiel für diese Technik. Um ihrem Stilleben den letzten Schliff zu geben, setzte die Künstlerin nach dem Vermalen mit dem Aufheller noch einige Buntstiftakzente ins Bild. Da sich das Lösungsmittel schnell verflüchtigt, mußte sie vor diesem Arbeitsschritt

„Arrangement mit fünf Mandarinen" von Bet Borgeson, 17 x 17 cm. Um die Textur der Schalen auszuarbeiten, trug die Künstlerin unvermalte Buntstiftfarben über den mit Marker angelösten Tönen auf.

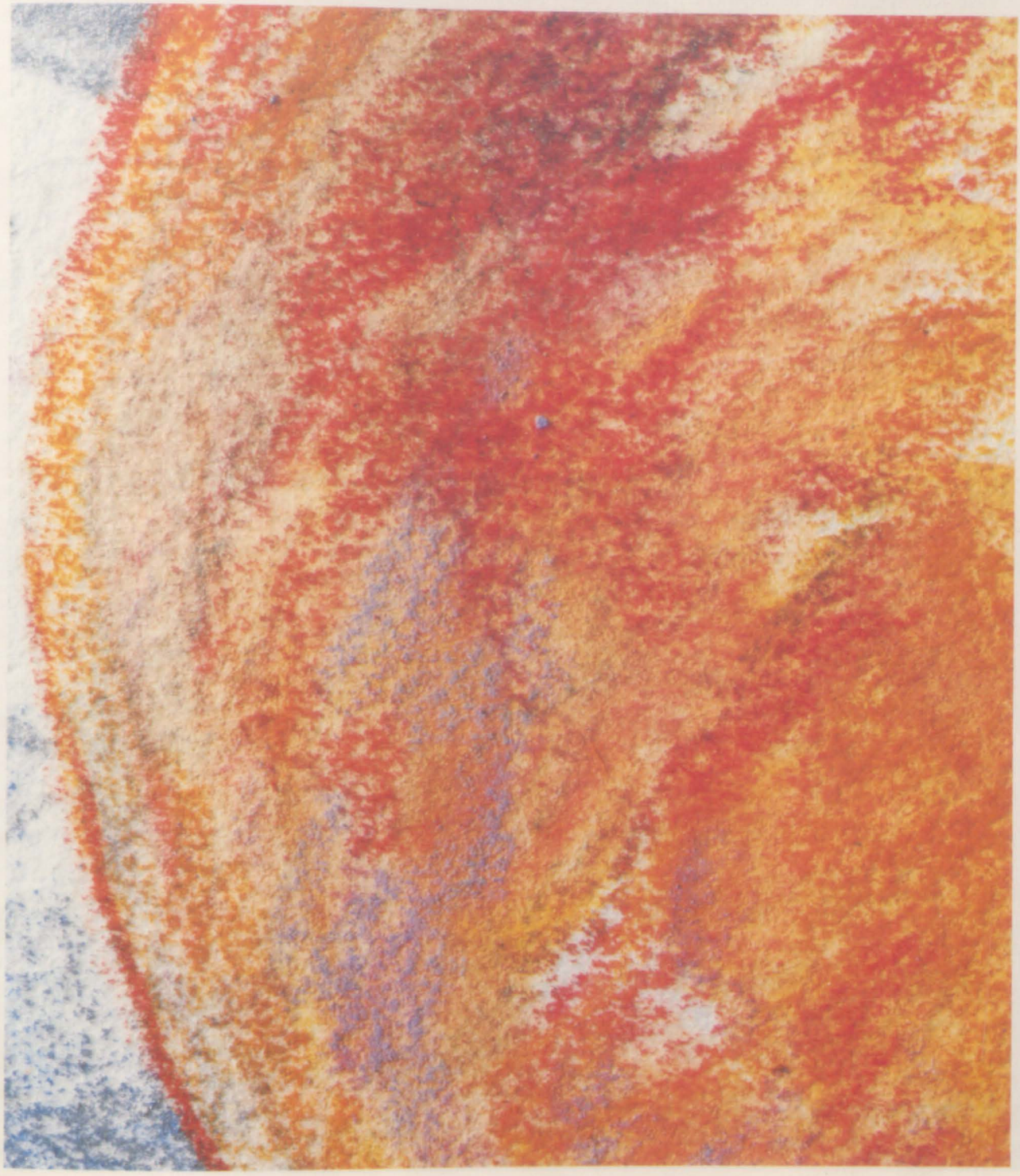
EIN GUTER PLATZ

Nachdem Sie ihre Buntstiftzeichnung zum Schutz vor Staub unter Glas gerahmt haben, empfiehlt sich ein schattiger Präsentationsort, damit das Sonnenlicht die Farben nicht ausbleicht. Außenwände sind ungeeignet, weil sie oft Feuchtigkeit abgeben: Das Papier der Zeichnung könnte sich wellen.

keine Pause einlegen. Der gelbliche Grundton der Früchte setzt sich aus orangefarbenen und leuchtendgelben Pigmenten zusammen, die mit dem farblosen Marker gelöst und flächig verteilt sind. Darüber skribbelte Bet Borgeson – unvermalt – die Farben Zinnoberrot, Karminrot und Hellviolett.

Die frische rote Linie des Umrisses löste die Künstlerin nicht mit dem Marker an, damit sie den Früchten Festigkeit und Form gibt. An einigen Stellen schimmert das weiße Papier durch die Farben hindurch und erweckt den Eindruck von Glanzlichtern, die die Plastizität der Formen betonen.

In der Vergrößerung wird deutlich, wie sorgfältig Bet Borgeson die plastische Form mit hellen und dunklen Farbtönen modelliert hat.



Die unbändige Kraft des Meeres

Die Weite eines Ozeans kann Ruhe ausstrahlen – oftmals die Ruhe vor dem Sturm, der elementare Kräfte weckt. Das Meer ist deshalb für den Menschen bedrohlich und faszinierend zugleich – und eine unerschöpfliche Quelle visueller Eindrücke.

Viele Künstler haben die Urgewalt des Meeres zum Thema ihrer Bilder gemacht und Anregungen und technisches Raffinement aus ihrer Arbeit geschöpft. Wie sehr ein Motiv, das wie die Wassermassen des Meeres voller Bewegung steckt, vor Unrast birst und kaum erfaßbar scheint, die Kreativität beflügelt, diese Erfahrungen machten auch Edward Belts und Bonny Lhotka.

Zwei Experimente

„Als ich mein Bild ‚Das Riff' in Angriff nahm, war ich für einige Wochen bei einem Bekannten am Meer. Ich fuhr jeden Tag mit dem Ruderboot ein Stückchen heraus – einfach, um die Ruhe zu genießen. Ich ruderte ein paar Schläge, um Abstand vom Ufer zu gewinnen, und ließ mich dann ziellos treiben. Ich genoß die Sonne auf der Haut und schaute ohne besondere Absicht über Bord. Doch das tiefe, klare Wasser hatte es mir bald angetan: Die flirrenden Spiegelungen auf dem Wasser und die verschwimmenden Formen eines Riffs tief unten bildeten ein faszinierendes Motiv, das ich unbedingt malen mußte.

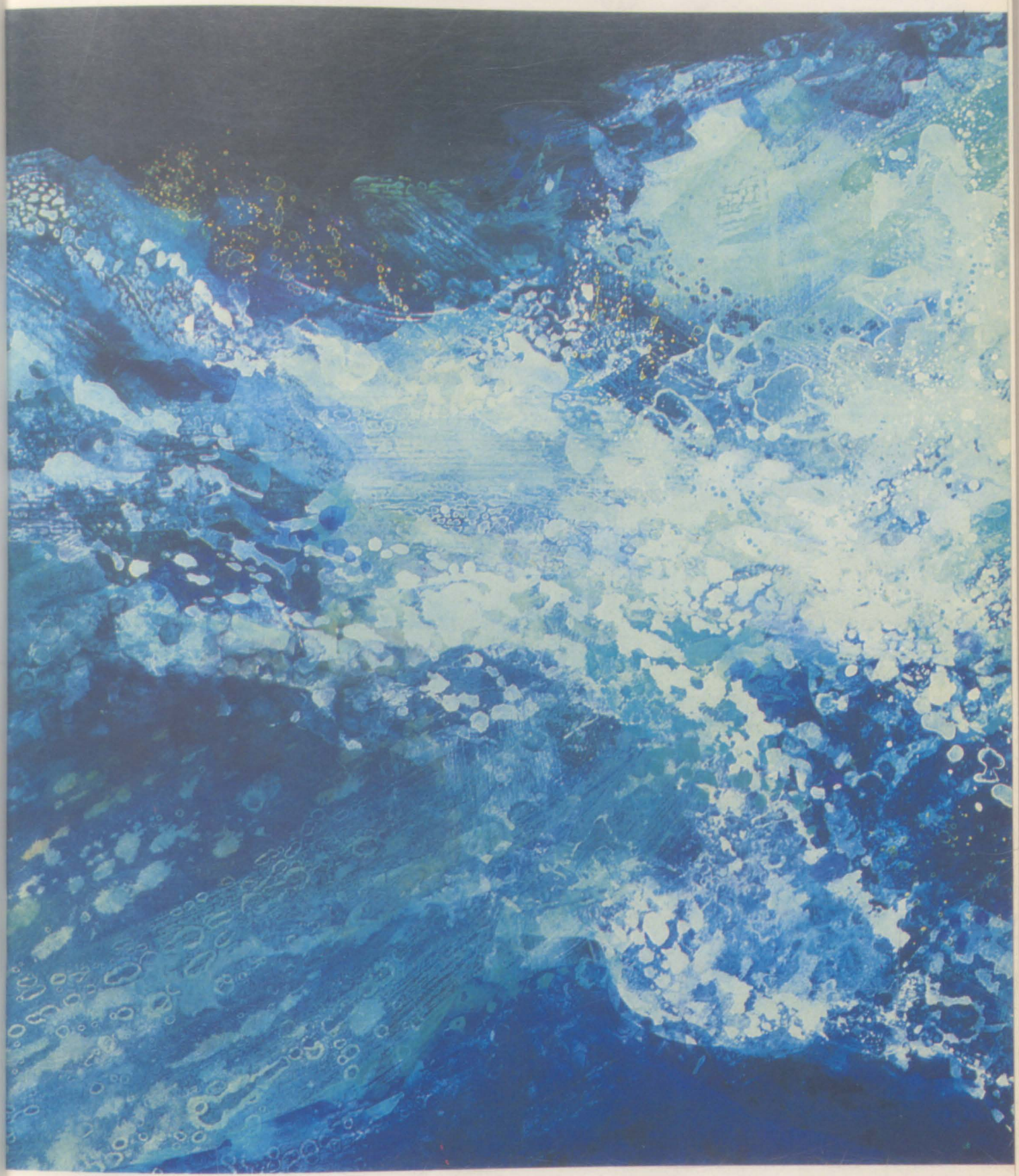
Ich arbeitete mit Acryl, um problemlos deckende und transparente Farbaufträge einander abwechseln lassen zu können." Edward Belts weist auf die fließenden Formen seines Gemäldes. „So kommt die Klarheit des Meeres zum Ausdruck, ohne daß es bodenlos wirkt. Indem ich Farbe auf den Malgrund spritzte, ließ ich vortreffliche Luftblasen entstehen, mit denen ich die Oberfläche des Wassers noch lebhafter gestalten konnte."

„Mein Bild", erzählt Bonny Lhotka, „geht auf Studien zurück, die ich an den Küstengewässern Hawaiis gemalt habe. Es beschreibt die ungestüme Kraft und den wilden Rhythmus schäumenden Wassers. In diesem Bild löste ich an einigen Stellen die Farbe an, um die darunterliegende Farbschicht wieder freizulegen. Zeitweise arbeitete ich mit zwei Pinseln zugleich – einer mit Farbe und einer mit Alkohol, der die Farbe löst und zu Bläschen zusammenlaufen läßt. Ich finde, ungewöhnliche Motive verlangen nach ungewöhnlichen Techniken."

„Das Riff" von Edward Belts, Acryl auf Malpappe, 42 cm x 70 cm.

„Die Flut" von Bonny Lhotka, Acryl auf festem Karton, 75 cm x 50 cm.

M. frdl. Gen. Midtown Galleries, New York



M. Irdl. Gen. Midtown Galleries, New York

Ein Schiff wird kommen . . .

Eine Hafenansicht kann beschaulich sein oder vor Leben sprühen. Ihre wichtigsten Kompositionselemente sind jedoch in jedem Fall Boote und Schiffe mit ihren Masten, ihrer Takelage und ihren flirrenden Spiegelungen im Wasser.

Boote überzeugend zu malen, ist keine ganz leichte Aufgabe. Allein die perspektivisch korrekte Wiedergabe eines Bootsrumpfes verlangt hohes zeichnerisches Können. Wenn Sie sich jedoch von einfachen zu komplexeren Formen vortasten, stellen schwerfällige Kutter und schlanke Regattensegler keine unüberwindbare Schwierigkeit dar.

Ein guter Tip ist es, die Skizzenarbeit bei den Masten zu beginnen. Sie sind mit ein paar kräftigen Pinselstrichen schnell gezeichnet und bieten gute Anhaltspunkte, um die Bootsrümpfe sicher konstruieren zu können.

Kompositionshilfen

In Emile Gruppés Hafenansicht sind die vorderen Masten der Boote an der Pier zugleich wichtige Kompositionselemente. Gemeinsam mit der Diagonale des Anlegers links, den dominierenden Bugformen im Vordergrund und der Horizontlinie sorgen sie im Bild für eine klare Struktur. Sie macht es möglich, viele verschiedenartige Details ins Gemälde zu integrieren, ohne daß das Arrangement unübersichtlich wird.

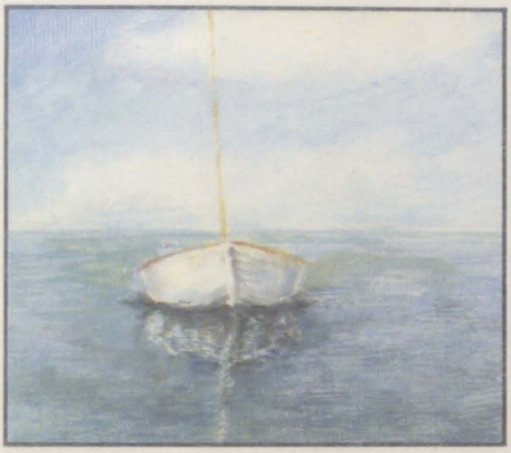
Das Wasser malte Gruppé als ruhige, dunkle, fast gleichförmige Fläche. Sie bietet dem Auge einen Ruhepunkt.

„Fischerboote von Emile Gruppé, Öl auf Leinwand, 64 cm x 76 cm. Weil die Boote im Vordergrund formgenau ausgeführt sind, kann der Künstler zum Mittelgrund hin stark vereinfachend arbeiten.

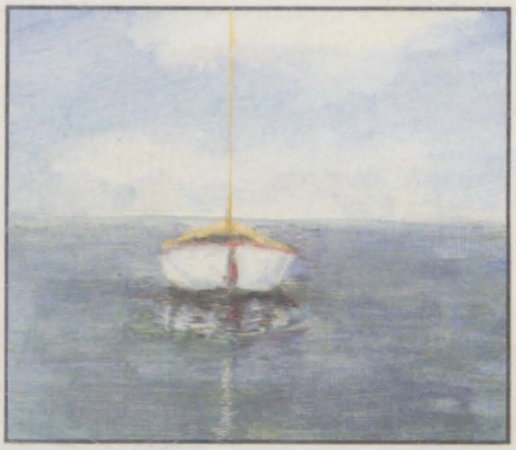
Bootsansichten

Seitenansicht eines Bootes in Augenhöhe

Dreiviertelansicht, schräg von der Seite

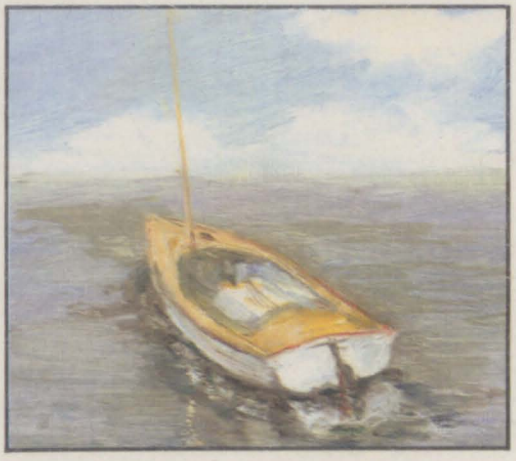


Blick auf den Bug in Augenhöhe



Blick aufs Heck in Augenhöhe

Seitenansicht, Blick von schräg oben



Dreiviertelansicht, schräg von hinten

Ronni Lester

Farbe und Textur

Emile Gruppés Hafenszene ist vom Licht der untergehenden Sonne fast gänzlich durchdrungen. Auf diese Weise gelingt es dem Künstler, allein durch die Farben ein starkes Gefühl der Einheit zu wecken. Auch die breit angelegten Pinselstriche tragen dazu bei, dem Bild Zusammenhalt zu geben.

Vorder- und Hintergrund behandelt Gruppé unterschiedlich: Das Wasser und der Himmel sind ausgesprochen flach, fast ohne jede Modellierung dargestellt, während im Vordergrund die Vielfalt der Formen und Kontraste die Aufmerksamkeit fesseln.

Die starke atmosphärische Wirkung von Whistlers

„Die ‚Sadie Noonan' und die ‚Wentworth'" von Emile Gruppé, Öl auf Leinwand, 64 cm x 76 cm. Der Ausschnitt verdeutlicht die großzügige Malweise mit ihren erkennbaren Pinselstrichen.

Die etwas zurückliegenden Boote sind einfach gehalten, um nicht vom Schiff vorn abzulenken. Das Ruderboot besteht aus wenigen Pinselstrichen, der schwarze Rumpf des Schoners ist kaum modelliert. Der starke Farbkontrast betont jedoch das Bildzentrum.

Gegen den dunklen Hintergrund setzt sich der Schiffsrumpf wirkungsvoll ab. Der leuchtende, nach vorne weisende Bugspriet gibt dem Rumpf eine gewisse Eleganz und setzt einen farblichen Akzent, mit dem die Aufmerksamkeit auf das vordere Schiff gelenkt wird.

Hier fängt sich das Sonnenlicht auf der Bootswand. Der etwas schroffe Übergang zu den Schattenpartien des Bugs trägt dazu bei, die bauchige Form des Bootes zu betonen.

Um den Blick auf die sonnenbeschienenen Partien zu lenken, wurden die Schatten dunkel und einfach gehalten. Die Spiegelungen bestehen nur aus wenigen gezielt gesetzten Pinselstrichen.

„Hafen von Valparaiso" von James McNeill Whistler, Öl auf Leinwand, 51 cm x 77 cm. Oben: Ausschnitt.

National Museum of Art, Schenkung John Gellatly

Hafenansicht beruht vor allem auf dem künstlerischen Mittel der Einfachheit. Darin unterscheidet sich sein künstlerisches Konzept stark von der Arbeitsweise Emile Gruppés. Unter Verzicht auf die unruhige Textur stehenbleibender Pinselstriche hat Whistler seine Farben gleichmäßig dünn in lasierenden Schichten aufgetragen. Auch so kann man eine einheitliche Wirkung hervorrufen.

Im Ausschnitt können Sie erkennen, daß die Rümpfe der Schiffe kaum ausgearbeitet sind, sondern lediglich aus einigen langen Pinselstrichen bestehen. Whistler verdünnt seine Farben so stark, daß sich die Töne zu durchdringen scheinen.

Komposition mit Lasuren

Obwohl die wesentlichen Formen der Ansicht über die gesamte Leinwand verteilt sind, entsteht doch kein Eindruck von Zerrissenheit. Whistler verwebt ein kühles Blau mit einem warmen Graubraun so geschickt, daß die innere Logik des Bildaufbaus nie in Gefahr gerät. Durch das Weiß der Segel schimmert das Braun ebenso wie in den schattigen Bereichen des Wassers.

Für welche Arbeitsweise Sie sich entscheiden, sollten Sie von der Wirkung abhängig machen, die Sie erzielen wollen. Während zarte Lasuren atmosphärische Bilder entstehen lassen, stellen Sie mit starken Texturen die Lebendigkeit der Szene heraus.

Museum of Modern Art, New York

Dynamik

Eine Zeichnung ist mit ihren ausdrucksvollen Linien der direkteste Weg der Verständigung zwischen Künstler und Betrachter.

Wenn man Arbeiten großer Meister betrachtet, von Leonardo da Vinci bis Rembrandt, von Delacroix bis Picasso, fällt immer wieder der schwungvolle und lebhafte Charakter ihrer Linien auf. Lassen Sie einmal die Zeichnungen auf diesen Seiten auf sich wirken. Die außerordentlich einfache Skizze einer Frau mit einem Schirm stammt von Albert Marquet (1875–1947). Der Künstler verbrachte viele Stunden damit, im Louvre die Werke von Chardin, Claude Lorrain und Poussin zu studieren. Seine Arbeit zeigt, wie meisterhaft er die dynamische Zeichnung beherrscht: Blitzschnell beurteilt er die Situation und gibt dann mit unglaublicher Ökonomie die Körperhaltung wieder. Mit nur einem Pinselstrich deutet er einen Fuß an; eine geschlängelte Linie wird zum Federhut.

Rembrandt ging es in seiner Skizze eines schlafenden Mädchens vor allem um die besondere Atmosphäre. Er tauchte den Pinsel tief in Tusche und arbeitete rasch von links nach rechts; für die dunklen Akzente setzte er den ganzen Pinselkopf

„Frau mit Schirm" von Albert Marquet, Pinsel und Tusche, 27 cm x 20 cm.

BEWUSSTE EINSCHRÄNKUNG

Aus nur sechs Strichen besteht die Aktskizze von Conny Chew. Dennoch steckt sie voller Ausdruck, weil ihre Linien nicht nur „stimmen", sondern Dynamik haben. Sie schwellen an, sie reißen ab, sie scheinen regelrecht unter Spannung zu stehen. Das linke Knie des Modells ist so sicher beschrieben, daß es sich die Künstlerin leisten kann, den nach hinten gebeugten Unterschenkel einfach nicht zu zeichnen. Versuchen Sie, eine Pose mit möglichst wenigen Pinselstrichen zu erfassen. Sie können sich auch ein Gemälde mit einer ausdrucksvollen Pose zur Vorlage nehmen, um seine Dynamik nur mit Linien nachzuvollziehen.

Conni Chew

British Museum, London

British Museum, London

„Schlafendes Mädchen" von Rembrandt van Rijn, Pinsel und Tusche, 24 cm x 20 cm.

Bewegungsstudien von Shawn Dulaney.

Tip

LOCKER ANS WERK

Um dynamisches Zeichnen zu üben, sollten Sie sich Motive suchen, die Bewegung verkörpern: spielende Kinder, Sportler, sich im Wind wiegende Bäume. Wenn Sie Ihre Skizzen als Lockerungsübungen begreifen, weniger als Kunstwerke, fällt es Ihnen leichter, unverkrampft ans Werk zu gehen und eine dynamische Linie zu entwickeln, die den Ausdruck all Ihrer Gemälde und Zeichnungen stärken kann.

auf. Der Pinsel gibt die Tusche schnell an das rauhe Papier ab, so daß die Striche in ihrem Verlauf aufbrechen und heller werden. Diesen Effekt nutzt Rembrandt, um das Spiel von Licht und Schatten wiederzugeben. Obwohl das Motiv unbewegt erscheint, steckt die Zeichnung voller Dynamik.

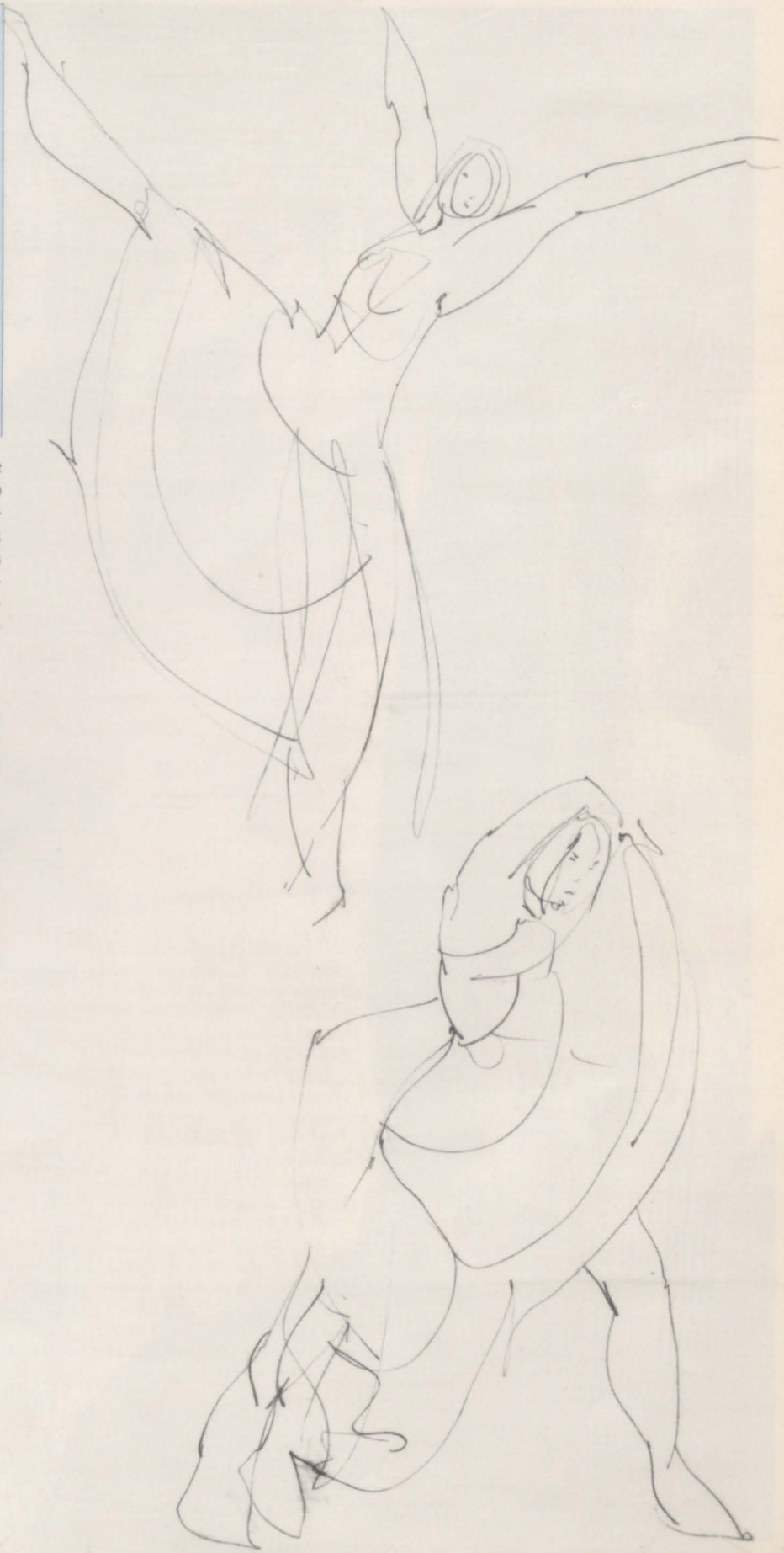
Die Sprache der Linien

Eine gute Zeichnung enthält, genau wie eine gute Rede, stets einen Ausdruck der Persönlichkeit, der das Publikum in seinen Bann schlägt.

Viele Künstler haben die Erfahrung gemacht, daß man eine Zeichnung am besten ohne Vorbereitung oder Planung anfängt. Bringen Sie den Bleistift einfach in Bewegung, und zeichnen Sie mit raschen, einfühlsamen Strichen, was das Wesen des Motivs ausmacht. Finden Sie zuerst heraus, welche Empfindungen das Motiv bei Ihnen auslöst.

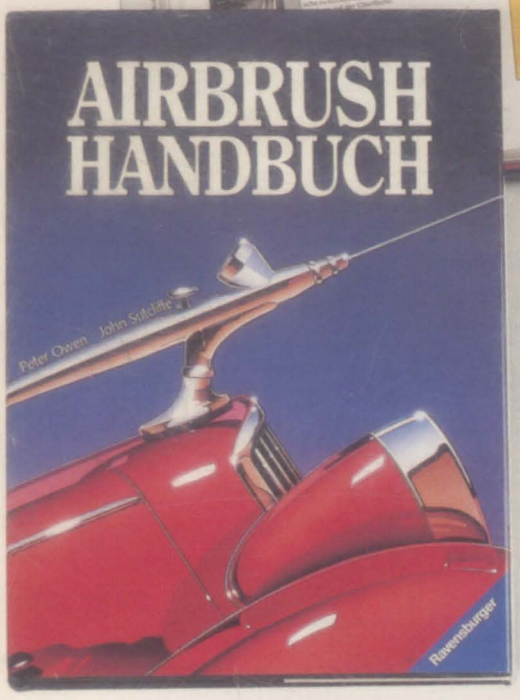
In ihren ausdrucksvollen Zeichnungen stellt Shawn Dulaney in schnellen, fließenden Linien den Schwung und die anmutigen Bewegungen einer Tänzerin dar. Mit kräftigen Bleistiftstrichen betont sie Bewegungsrichtung, Gewichtsverteilung und Drehungen des Körpers. Leicht ausgeführte Striche überschneiden diese kraftvollen Linien und versetzen den Körper in Bewegung.

Umseitig: In Edgar Degas' Pastell wird deutlich, wie wichtig die Dynamik auch für ein Gemälde sein kann. Das Element der Bewegung erzeugt hier einen Rhythmus, der wie eine Welle die Komposition durchzieht.



Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts. Stiftung Seth K. Schweizer

Das letzte Wort zur Airbrush-Technik . . . wird dieses umfassende Buch für Sie werden. Sie lernen nicht nur von namhaften Künstlern die Spritzpistolentechnik kennen, sondern bis zur Illustration, Fotoretusche und Autobemalung ihre perfekte Anwendung.



Dieses Handbuch bietet einen sachkundigen Einstieg in die Spritzpistolen-Technik, denn die Autoren sind kompetent: Sie sind bedeutende Airbrush-Künstler. Einleitend informieren sie über Arbeitsgeräte und Material, geben wichtige Einkaufstips – Informationen, die der Einsteiger dringend sucht. Vor allem der Illustration und der Foto-Retusche wird breiter Raum gewidmet. Weitere Themen sind: Airbrush in der Autobemalung, Textilmalerei, im Modellbau, u. a. Ein Einblick in Arbeiten und Arbeitsweisen renommierter Künstler rundet das Buch ab. Übrigens: Kenner der englischen Ausgabe bezeichnen das Buch als „eines der besten auf dem Markt".

Peter Owen/John Sutcliffe
Airbrush Handbuch

Das Airbrush-Handbuch bietet eine Einführung in die moderne Spritzpistolentechnik und informiert über Geräte und Materialien.

160 Seiten

ISBN 3-473-48348-6

DM **48,–**

Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme,

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 52

Wenn klirrender Frost die Äste mit Rauhreif überzieht und der Schnee die Zweige in einen weißen Mantel hüllt, dann sind in der Winterlandschaft in **AQUARELL** besondere Techniken gefragt. So kann etwa eine Prise Salz den Winter ins Bild bringen.
Die Arbeit mit Maskierband erklären wir Ihnen mit unserer Übung in **ACRYL** näher.
Eine wundervoll sanfte Hügellandschaft läßt Ian Sidaway entstehen, indem er die Abdecktechnik zur Abgrenzung der einzelnen Bildebenen einsetzt.

Die Gemälde von Alexander J. Yow beeindrucken durch ihre plakativ gesetzten Farben. **IM ATELIER** stellt der Künstler unter Beweis, daß selbst ein profanes Motiv wie ein Fisch auf einem Teller für ausdrucksvolle Kompositionen gut ist.

Die vielfältigen Möglichkeiten, den Himmel in einer Landschaftskomposition ganz groß herauszubringen, stehen im Mittelpunkt unserer Überlegungen von **SEHEN UND VERSTEHEN.**
Machen Sie einmal Licht und Schatten zum Thema Ihrer Zeichnungen, und wählen Sie verschiedene Medien und unterschiedliche **ZEICHENTECHNIKEN,** um Formen mit Tonwerten zu modellieren.
Hände sind ein vorzügliches Studienobjekt. An ihnen läßt sich die Umsetzung der perspektivischen Verkürzung ebenso üben wie der gekonnte Ausdruck von Gesten. **SKIZZEN UND STUDIEN** bringen handfeste Tips.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 52

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 52

ÖLMALEREI	
Samt und Seide	1429
SEHEN UND VERSTEHEN	
Himmlische Kompositionen	1433
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Schwelgerische Formen	1438
ACRYL	
Randerscheinungen	1440
Übung: Hügellandschaft	1441
SKIZZEN UND STUDIEN	
Fingerübungen	1444
AQUARELL	
Weiße Pracht	1446
„Salzige" Schneeflocken	1448
IM ATELIER	
Alexander J. Yow	1450
ZEICHENTECHNIKEN	
Licht, Plastizität und Farbe	1452
Übung: Faltenwurf	1455
MATERIALKUNDE	
Federkiele	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

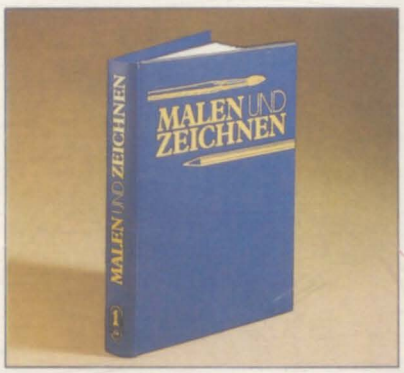
© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Holger Neuhaus (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 1435 John Blockley; 1429 Wendon Blake; 1430 Wendon Blake (oben); 1430 (unten), 1431 Olga Zaferatos; 1432 Foster Caddell; 1433 Irving Shapiro; 1434 Elizabeth Leonard; 1436 Thomas Aquinas Daly; 1437 Philip Jamison; 1438, 1439 Hereward Lester Cooke; 1444, 1445 Douglas R. Graves; 1446–1449 Zoltan Szabo; 1450, 1451 Arthur Stern; 1452, 1455 Robert Kaupelis; 1453 David Friend; 1454 Robert Beverly Hale; 1456 Harry Borgman; U 3 Paul Hogarth
Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Samt und Seide

Seitdem die Meister der Renaissance wehende Tücher und kleidsame Stoffe in ihre Gemälde brachten, bilden Textilien einen malerischen Leckerbissen für jeden Künstler.

Stoffe und Tücher umgeben den Menschen und tauchen in Motiven, die direkt oder indirekt mit Menschen zu tun haben, immer wieder auf. Ob als drapierte Grundlage im Stilleben oder als feiner Zwirn des Modells: Die Darstellung von Stoff stellt den Künstler vor eine Reihe von Problemen, aber auch malerische Herausforderungen, die einer genaueren Betrachtung lohnen. Der Stoff schmiegt sich an oder wirft Falten und ist deshalb nicht leicht als Form zu erfassen. Darüber hinaus hat jede Stoffoberfläche ihren eigenen Pfiff: Man denke nur an grobes Leinen oder einen glänzenden Brokat.

Im wesentlichen steht oder fällt jede Darstellung von Stoffen jedoch mit der gelungenen Wiedergabe der Tonwertunterschiede, die durch Falten im und Glanzlichter auf dem Textil entstehen.

Modellierung der Falten

Um zu begreifen, wie man den Stoff in der Darstellung in Falten legen kann, sind kleine Kreideskizzen sehr hilfreich. In dieser Vorübung werden auf getönten Papier die hellen Bereiche mit weißen Kreiden hervorgehoben und dunkle Schatten mit Schwarz vertieft. Wenn Sie diese Erfahrungen auf die Ölmalerei übertragen, fällt es leicht, eine monochrome Tonwertuntermalung anzulegen und sie durch spätere farbige Lasurschichten im Stoffeindruck zu vollenden. Mit verschiedenen Dunkelstufen eines gedeckten Tones werden in der Untermalung die wichtigsten Licht- und Schattenbereiche wiedergegeben. Es ist eine Freude zu sehen, wie das Nebeneinander von Hell und Dunkel den Stoff auf der Leinwand formt.

Sollte Ihnen die Untermalung gerade bei buntgemusterten Stoffen zuviel von der Leuchtkraft nehmen, bietet sich ein direkter Farbauftrag an. Dafür benötigen Sie von allen auftretenden Farbtönen drei Helligkeitsstufen, die miteinander auf der Leinwand vermalt werden. Als mittlere Töne dienen die Farben, die Sie den jeweiligen Eigenfarben des Stoffmusters zugeordnet haben. Für Glanzlichter werden diese Farbtöne mit Weiß aufgehellt, für Schatten mischen Sie den Grundtönen ein wenig der komplementären Farbe bei, damit, etwa bei einer warmen Farbigkeit, der Schatten kühler wirkt.

Gemusterte Stoffe

Beim Malen gemusterter Textilien sollten Sie außer auf die Farbigkeit auch auf den Richtungsverlauf und die Intensität des Musters achten. Die Darstellung unterstützt die plastische Wirkung des gefalteten Stoffes, wenn das Muster nicht in allen Bereichen gleich deutlich erscheint. Im Schatten brauchen Sie das Muster nur mit lockeren Pinselstrichen anzudeuten, während in gut ausgeleuchtete Partien kräftige Farben und klare Striche das Stoffmuster treffend wiedergeben.

Je nach Musterungen empfehlen sich Vereinfachungen, damit die Einzelheiten die Bildwirkung nicht zu stark bestimmen. In Mary Cassatts „Spanischen Tänzerin" wurde die feine Spitze der Mantille nur durch vereinfachte weiße Striche auf einer dünnen Lasurschicht dargestellt, ohne daß die Wirkung des zarten Tuches verloren geht.

Stoffe in der Komposition

Ein Textil kann ganz unterschiedliche Bedeutung in der Gestaltung eines Gemäldes haben. Grundsätzlich lassen sich zwei Einsatzmöglichkeiten unterscheiden. Zum einen kann der Stoff etwas bedecken, verhüllen oder einkleiden und somit einen Teil der Form darunter preisgeben. Ein Kleidungsstück etwa beschreibt den Körper eines Menschen. Dabei kann es zum starken Ausdrucksmittel werden, wenn damit Gesten oder Wesenszüge des Eingekleideten betont werden.

Die zweite Möglichkeit, einen Stoff ins Bild zu bringen, ist nicht an die einhüllende Funktion gebunden. Drapierte Tücher wirken als sehr ei-

Tip

LICHT UND FALTEN

Es empfiehlt sich, gerade bei einem komplizierteren Faltenwurf des Stoffes, eine künstliche Lichtquelle als Beleuchtung zu wählen, weil sich dann die Schatten nicht verändern. Außerdem können Sie das Licht so auf das Stoffarrangement richten, daß sich ein interessanter oder dramatischer Wechsel von Hell und Dunkel ergibt.
Ein großer weißer Karton eignet sich, um ihn als Reflektor der Lichtquelle gegenüber aufzubauen. Das Weiß reflektiert die Lichtstrahlen und setzt aufregende Lichtakzente in die Schattenpartie.

„Kleid mit Tupfen" von George Luks, Öl auf Leinwand, 147 cm x 94 cm. Das Muster des Kleides hat der Künstler gewählt, um den schelmischen Ausdruck im Gesicht der Frau zu betonen. Mit den Blumen im Hut und den blauen Punkten erzielt er einen fröhlichen Farbklang.

M. frdl. Gen. National Museum of American Art, Geschenk von Howard Weingrow

genständige Bildelemente. So bestimmt das gestreifte Tuch im Stillleben von Iona Fromboluti die Wirkung der Komposition mehr als die Vase mit der Blume. Kunstvoll gefaltete Stoffe können eintönige Bildbereiche beleben oder rhythmische Bewegung in ein Gemälde bringen, wie etwa das Streifenmuster in Frombolutis Arrangement.

Falls auch Sie ein Stilleben aufbauen wollen, in dem der Stoff einen wichtigen Teil der Komposition ausmacht, sollten Sie darauf achten, wie Sie die Falten und das Muster arrangieren. Es empfiehlt sich, verschiedene Beleuchtungen auszuprobieren, da sich hiermit dramatische Betonungen der Schatten in den Falten erzielen lassen.

Stoffe und Tücher können auch eine doppelte Funktion im Bildgeschehen einnehmen; also sowohl einen Gegenstand einhüllen als auch einen betont eigenständigen Charakter im Bild haben.

In der Arbeit von Toni Arnett erhält die Decke durch die kontrastierenden Farben der Hell- und Dunkelbereiche des Musters einen starken gestalterischen Eigenwert. Die Farbunterschiede geben sehr gekonnt das Licht wieder, das durch einen Türspalt auf das Motiv fällt. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird auch durch die dynamischen Streifen auf den Stoff gelenkt. Erst bei genauer Betrachtung erkennt man das eingehüllte Kind, das dem Bild zusätzlich eine erzählerische Dimension verleiht.

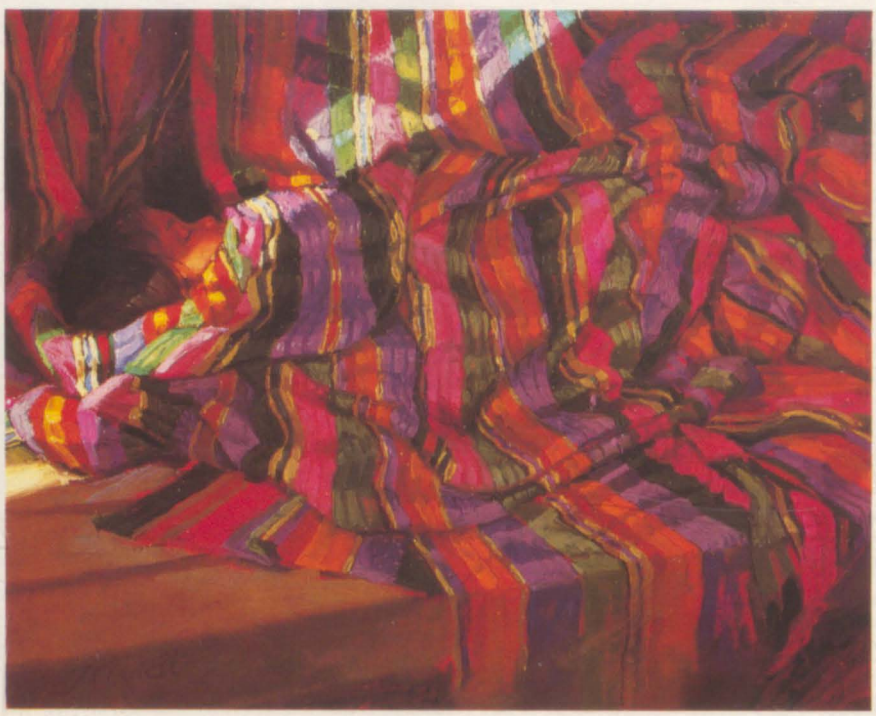
Verschiedene Gewebe

Die Wirkung der Textilien wird außer von der Art der Drapierung, den Farben und Mustern durch die Beschaffenheit des Gewebes selbst bestimmt. Wie der Stoff fällt, ob in knitterigen Fältchen oder in schweren Falten, und welche Erscheinung die Oberfläche hat, ob einen samtigen Glanz oder kratzige Grobheit, hängt vom Material ab.

Ein dünnes Material wie beispielsweise Satin schmiegt sich fließend an alles, was es umhüllt oder bedeckt, und zeichnet geradezu verräterisch dessen Form nach. Der Faltenwurf ist bei Satin sehr lebhaft und akzentuiert, weil durch den starken Oberflächenglanz in den Falten ein dramatischer Wechsel zwischen Schatten und Glanzlichtern entsteht. Oft empfiehlt es sich bei solchen Stoffen, die Glanzlichter zum Schluß mit einem fast reinen Weiß auf die Leinwand zu setzen, um den sehr hellen Schimmer auf der Oberfläche herauszuarbeiten.

Ein dickeres, steiferes Material, wie etwa ein Tweed-Stoff, bildet dagegen breite, schwere Falten aus, die nur vage die darunterliegende Form erkennen lassen. Die Oberflä-

„Spanische Tänzerin mit Spitzenmantille" von Mary Cassatt, Öl auf Leinwand, 67 cm x 50 cm. Stoffmuster müssen nicht bis ins Detail wiedergegeben werden. Hier wurde die Spitze nur durch vereinfachte weiße Striche angedeutet und besticht trotzdem in ihrer Wirkung. Diese Kleidung beschreibt nicht nur die Trägerin, sondern spiegelt auch einen Kulturkreis wider.



„Kaleidoskop" von Toni Arnett, Öl auf Leinwand, 36 cm x 46 cm. Geschickt kontrastiert Arnett das abstrakte Muster der Decke mit den zarten Formen des Kinderkopfes. Dieser Kontrast der Bildgegenstände wird noch durch die Gegensätze in der Beleuchtung unterstrichen.

SCHATTENFARBEN

Für gewöhnlich lassen sich Farbbereiche dadurch abschatten, daß man sie mit einer kleinen Menge ihrer Komplementärfarbe vermischt oder dünnlasierend übermalt. Der Vorteil dieses Verfahrens liegt darin, daß die Schattenpartie eine zum Lichtbereich entgegengesetzte Farbtemperatur erhält. In dem Gemälde „Kaleisdoskop" hat die Künstlerin zur Betonung des hellen Lichtstreifens die warmen Farben noch durch Weiß aufgehellt.

Sammlung Schnaeder, Harrison, Segal und Lewis, Philadelphia

Sammlung Schnaeder, Harrison, Segal und Lewis, Philadelphia

„Streifen und Narzisse" von Iona Framboluti, Öl auf Leinwand, 91 cm x 76 cm. Hier wird das Tuch zum tragenden gestalterischen Element des Gemäldes. Es bildet den visuellen Mittelpunkt in der Komposition, erzeugt durch die Streifen eine dynamische Konzentration in der Bildmitte und gibt dem Motiv räumliche Tiefe. Auch in diesem Arrangement entsteht die Spannung durch den Kontrast der Bildgegenstände, Blume und Vase zum Tuch. Die zarten Pastelltöne lassen das Bild trotz der Dynamik sehr harmonisch wirken.

Sammlung der Old Colony Co-operative Bank, Providence, Rhode Island

che erscheint bei diesem Gewebe stumpf, und die Tonwerte verlaufen in sanften Übergängen.

Herrenanzüge bestehen häufig aus solchen strapazierfähigen Stoffen, die in der Erscheinung eher unauffällig sind. Da keine markanten Kontraste von Glanzlichtern und Schatten auftreten und das feine Material meist nur dezente Muster und gedeckte Farben hat, wird der Betrachter bei der Darstellung besonders auf die maßgeschneiderte Form achten. Es empfiehlt sich deshalb bei einem Portrait, wie dem von Foster Caddell, eine genaue Vorzeichnung anzulegen, weil dann die Proportionen und perspektivischen Verkürzungen, gerade bei den Ärmeln, später überzeugend wirken. Damit der feine Zwirn nicht wie ein alter Jutesack aussieht, sollten Sie auch auf den richtigen Farbton für den Anzug achten. Die Falten und Schatten zeichnen sich als klare Töne ab, und steifere Teile wie die Manschetten und der Kragen lassen sich durch härtere Kontraste hervorheben. Um die dezente Eleganz eines solchen Portraits zu unterstreichen, ist es außerdem ratsam, den Hintergrund in den Farb- und Tonwerten dem Anzugstoff anzugleichen.

„Charles C. Horten" von Foster Caddell, Öl auf Leinwand, 91 cm x 76 cm.
Die Farbtöne des Anzugs und des Hintergrunds sind so in der Farbigkeit reduziert, daß der Brennpunkt des Bildes auf dem Gesicht und den Händen liegt. Doch sind sie so gewählt, daß sie den seriösen Ausdruck des Portraits unterstützen.

Himmlische Kompositionen

Anders als die gegenständliche Darstellung der Dinge auf der Erde kann der Himmel in einem Landschaftsbild ein freieres Szenarium von Formen und Farben ermöglichen und dadurch der Komposition die besondere Stimmung verleihen.

Gleichgültig ob der Himmel einen kleinen oder einen großen Teil der Bildfläche einnimmt, in nahezu jeder Landschaft ist er ein wichtiges Element. Entscheiden Sie, bevor Sie mit dem Malen beginnen, ob der Himmel auf Ihrem Gemälde dezent in den Hintergrund treten soll oder ob Sie ihm vielmehr eine größere Bedeutung, zum Beispiel durch dramatische Wolkenformationen, beimessen möchten.

Der Himmel als Hintergrund

Auch wenn der Himmel in Ihrer Landschaftsdarstellung den Hintergrund bildet, sollten Sie ihm Beachtung schenken. Es empfiehlt sich, Übertreibungen zu vermeiden, da diese die Komposition ansonsten zu stark bestimmen. Um diesen Bildteil trotzdem lebhaft zu gestalten, können Sie zarte Wolkengebilde andeuten. Außerdem lassen sich durch Farbabstufungen innerhalb der Himmelsfläche Wetterbedingungen oder besondere Stimmungen verdeutlichen. Außerdem kann man mit einer Aufhellung zum Horizont die räumliche Wirkung des Bildes verstärken. In Shapiros Aquarell unterstützen das helle Gelb und kühle Blau am Himmel den Eindruck der winterlichen Abendstimmung. Das Leuchten der untergegangenen Sonne bildet den hellsten Bereich der Komposition und zieht den Blick in das Bild hinein.

Bedeutsamer Himmel

Wenn der Himmel in Ihrem Gemälde eine wichtige Rolle spielen soll, ist es ratsam, kleine Skizzen zu verschiedenen Tageszeitungen und bei unterschiedlicher Bewölkung anzulegen, um die vielfältigen Wolkenformationen sowie Farb- und Ton-

„Frischer Schnee" von Irving Shapiro, Aquarell auf rauhem Karton, 58 cm x 78 cm.
Die Farben des Himmels geben auf eindringliche Weise das Leuchten kurz nach Sonnenuntergang wieder.

Sammlung Betty und Arthur Sarlin

wertunterschiede am Himmel zu studieren. Diese Aufzeichnungen oder photographische Vorlagen können Ihnen Anregungen für eine stimmungsvolle Gestaltung geben. Damit der Himmel in der Komposition besonders zur Geltung kommt, sollten Sie einiges beachten:

– Setzen Sie die Horizontlinie niedriger an, so daß der Himmel mehr als die Hälfte des Bildes einnimmt.

– Damit der Himmel auf dem Gemälde nicht zu verwirrend wirkt, sollte er einen optischen Mittelpunkt erhalten. Als Zentrum können Wolkenkonstellationen, aber auch Sonnenstrahlen, die durch die Wolken scheinen, dienen.

– Die Landschaft und der Himmel stehen immer in einer Beziehung zueinander. Verbinden Sie beide durch Formen oder Farben kompositorisch miteinander.

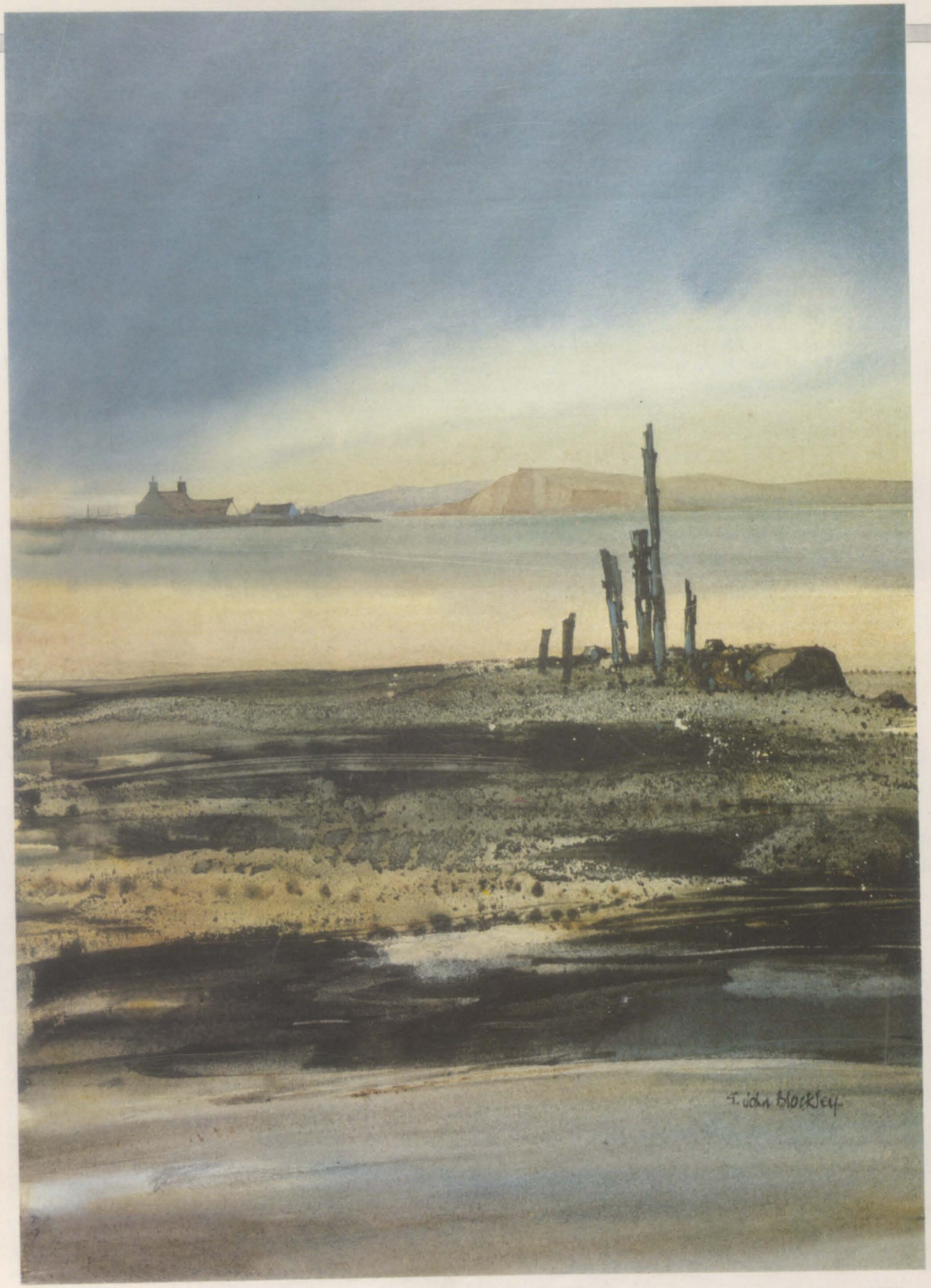
Wolkenformationen

Wolken unterliegen, wie alle Bildgegenstände, den Regeln der Perspektive. Zum Horizont hin erscheinen sie nicht nur kleiner, sondern sehen auch so aus, als ob sie näher zusammenrücken.

Die Formen der Wolken kann sehr stark variieren. Manchmal wirken sie verschwommen und ohne

„Bauernhof auf der anderen Seite des Sees" von John Blockley, Aquarell, 43 cm x 30 cm.
Der abrupte Wechsel von dunkler Wolke zum hellen Bereich am Horizont und die diagonalen Streifen lassen den Eindruck einer abregnenden Wolke entstehen.

„Sanfte Landschaft" von Alex Martin, Öl auf Leinwand, 153 cm x 183 cm.
Der Künstler nutzt die ausgedehnte Himmelsfläche für ein reizvolles Farbenspiel in den verschwommenen Formen der Wolken.



klare Grenzen. Im Gegenlicht wirken sie wie dunkle flache Körper. Dagegen bildet beispielsweise eine Gewitterwolke ein großes plastisches Gebilde. Achten Sie bei der Modellierung darauf, daß die Kontraste der Hell-Dunkelbereiche nicht zu stark ausfallen, da die Formation sonst unwirklich und naiv aussieht. Wenn Sie sich von konkreten Vorgaben anregen lassen, die Gestaltung aber freizügig anlegen, können die Wolkenformen und -farben sehr malerische Kompositionselemente bilden. So löst sich der Himmel in „Sanfte Landschaft" in ein virtuoses Farbenspiel auf, ohne daß der Eindruck von Bewölkung verloren geht.

Die Luftperspektive

Die Regeln der Luftperspektive beruhen darauf, daß sowohl der Himmel als auch die Landschaft zum Horizont hin heller und bläulicher wirken. Eine Ausnahme bilden heraufziehende, dunkle Sturmwolken. Die Staub- und Schmutzpartikel in der Luft lassen die Farben in der Ferne einen wärmeren Ton annehmen, so daß der Himmel am Horizont in einer dunklen warmen Farbigkeit erscheint.

Himmel und Erde

Die Beziehung zwischen Himmel und Landschaft hat für den Zusammenhalt der Komposition eine besondere Bedeutung. Sie können beide bildnerischen Elemente in einen harmonischen Gleichklang bringen, aber auch in einen bewußten Kontrast. Deutliche Gegensätze von Himmel und Landschaft tragen zur Dynamik eines Bildes bei. Wir haben Ihnen hierfür einige Anregungen zusammengestellt:

– Malen Sie die Erde in dunklen Tönen und setzen Sie einen hellen Himmel in Kontrast dazu.

– Stellen Sie eine sehr ruhige Landschaft gegen einen stürmischen und bewegten Himmel.

– Heben Sie eine leuchtende, farbenfrohe Stadtlandschaft von einem neutralfarbigen Himmel ab.

Ausgewogenheit

Besonders bei einem starken Kontrast von Himmel und Landschaft kann die Wiederholung von Formen

Tip DAS IDEALE LICHT

Die Beleuchtung einer Landschaft geht fast immer vom Himmel aus. Dabei bestimmen die Lichtverhältnisse zu den jeweiligen Tageszeiten und Wetterbedingungen die Farbtemperatur und Helligkeit des Lichts. Beispielsweise sorgt die untergehende Sonne für lange Schatten und warme Farbtöne in der Landschaft, während die Schatten an einem Regentag verschwimmen und die Farben grauer wirken. Auch ein willkürlich gestalteter Himmel gibt die Lichtverhältnisse wieder und beeinflußt die Farben und Tonwerte in der Landschaft.

„Abendstimmung" von Thomas Aquinas Daly, Aquarell, 22 cm x 32 cm. Indem der Künstler das Zartrosa des Himmels in den großen Wasserflächen spiegelt, schafft er eine Verbindung zwischen ihnen.

M. Indl. Gen. Grand Central Art Galleries, New York

und Farben in beiden Bildteilen eine gute Einheit der Gesamtkomposition ergeben. So können Sie beispielsweise gekräuselte Wolken in der Form von Büschen auf der Erde wiederholen. John Blockley greift in seinem Gemälde in den Streifen des Regenhimmels geschickt das streifige Muster des Vordergrunds auf und setzt als Art Verbindungselement die senkrechten Stäbe ein. Eine gelunge farbige Verbindung ist in dem Bild „Abendstimmung" entstanden: Der rosafarbene Himmel wiederholt sich als Spiegelung in den Seen.

Wie auch immer Sie den Himmel gestalten, lassen Sie sich nicht die Möglichkeit entgehen, in diesem Bildteil phantasievoll mit Farbübergängen und abstrahierten Formen umzugehen. Hier öffnet sich Ihnen ein größerer Freiraum im Mischen und Anlegen der Farben als in der Darstellung der gegenständlichen Landschaft.

„Über Downington" von Philip Jamison, 60 cm x 53 cm. Das Aquarell ist ein gelungenes Beispiel für die kaum merkliche Farbenvielfalt am Himmel. Das kühle Grau wird von oben nach unten allmählich wärmer und gibt den gelben Schimmer am Horizont zu Ende des Tages wieder, außerdem verleiht es dem Bild räumliche Tiefe.

Schwelgerische Formen

Mit unvergleichlichem Geschick formt Rubens in „Daniel in der Löwengrube" die muskulösen Körper durch abwechslungsreiche Schatten. Ihre außergewöhnlichen Posen verleihen der Komposition Dynamik.

Peter Paul Rubens (1577–1640) hatte ein bemerkenswertes Talent, Lebewesen – Menschen und Tiere – in seinen Gemälden mit einer so sinnlich-körperlichen Präsenz und Vitalität darzustellen, daß man meint, sie könnten im nächsten Moment aus dem Bild heraussteigen. Dieser lebendige Ausdruck gelang ihm aufgrund seines meisterlichen Könnens, einzelne Figuren in der Bewegung wiederzugeben und der gesamten Komposition durch den Aufbau Rhythmus zu verleihen.

Als einer der großen Maler des Hochbarocks hatte sich Rubens, seiner Zeit gemäß, einer sehr weltlichen Darstellung menschlicher Figuren verschrieben, die mit wuchtiger Übertreibung den sinnlichen Reiz des Körpers auf die Leinwand bannt. Gerade bei religiösen Motiven führt diese sinnliche Auffassung zu einer eigentümlichen Spannung im Bild.

Bei Rubens läßt sich gut nachvollziehen, daß es ihm Vergnügen bereitete, auf der sicheren Grundlage eines soliden zeichnerischen Studiums der Anatomie ungewöhnliche Verdrehungen und anatomische Verzerrungen zu riskieren. Seine Darstellungen sind so suggestiv gemalt, daß von den Überzeichnungen eine starke Faszination ausgeht.

Kunstvolle Modellierung

Die ganze Szene ist ein großartiges Beispiel plastischer Modellierung durch eine dramatische Lichtführung, die aus heutiger Sicht an die Ausleuchtung im Studio eines Photographen erinnert. Mit dem schräg von oben einfallenden Licht formt Rubens den muskulösen Körper des Daniel ebenso wie die kraftvollen Formen der Löwen.

Das Geheimnis der Komposition liegt jedoch in der rhythmischen Bewegung, die das Bild belebt. Rubens hat die Bildelemente so arrangiert, daß sich überall im Gemälde geschwungene S-Formen wiederholen, etwa im Faltenwurf des roten Tuches, in den Mähnen und den Schwänzen der Löwen, ja sogar in der flehenden Geste Daniels.

Im Ausschnitt wird deutlich, wie konsequent der Künstler die Darstellung zugunsten der schwungvollen Modellierung verdichtet und übertreibt. So führt die perspektivisch verkürzte Darstellung der Arme und Beine in der eigenwilligen Pose zu einem arabesken Formenspiel um die Körpermitte des Daniel (A). Die Anordnung der Löwen, die zu vielfältigen Überschneidungen führt, gibt den kraftvollen Körperteilen ein nahezu von den Tieren losgelöstes Eigenleben (B). Selbst die Zunge eines Löwen stellt Rubens so schwungvoll dar, daß sie an eine exotische Blüte erinnert (C).

„Daniel in der Löwengrube" von Peter Paul Rubens. Öl auf Leinwand, 224 cm x 330 cm.

M. frdl. Gen. National Gallery of Art, Washington D. C., Stiftung Ailsa Mellon Bruce

Randerscheinungen

Wenn es in Ihrer Komposition auf scharfe Kanten und klar abgegrenzte Flächen ankommt, sind Masken aus Papier oder Abdeckband eine willkommene Hilfe.

Die Maskiertechnik ist eine unschätzbare Hilfe, wenn Sie einen Bildbereich bearbeiten wollen, ohne andere Bildteile zu beeinträchtigen. Man deckt dazu einfach diejenigen Bildelemente ab, die freigelassen werden sollen, um dann die anderen ungehindert bearbeiten zu können.

Gut maskiert

Zum Maskieren können Sie zahlreiche Materialien verwenden: Um etwa durch klare Grenzen definierte Bildzonen abzudecken, eignet sich Zeitungs- oder Packpapier sehr gut. Für kleinere und unregelmäßig begrenzte Partien hingegen empfiehlt sich Transparent- oder Pergamentpapier. Mit diesem durchsichtigen Material lassen sich die zu bearbeitenden Bereiche genau erfassen, durchzeichnen und ausschneiden. Die so hergestellte Maske können Sie mit einem Klebeband exakt fixieren.

Genaue Ränder

Vor allem die Künstler der Op- und Popart haben in ihren Gemälden die Formen und Farbbereiche durch exakte Konturen abgesetzt (Hardedge-Technik), wodurch eine kräftige und klare Bildwirkung entsteht. Auch wenn Sie nicht alle Gegenstände in Ihrer Komposition durch Abdecken der Ränder mit Klebeband zu scharfkantigen Konturen verhelfen wollen, so gibt es doch Motive, wie beispielsweise Gebäude, bei denen sich das Maskieren der Kanten empfiehlt.

Mit elastischen Abdeckbändern, die zum präsisen Abkleben beim Lackieren verwendet werden, lassen sich nicht nur gerade, sondern auch kurvige Formen umkleben.

ABDECKBAND

Kreppband wird von Künstlern und Designern für die unterschiedlichsten Zwecke eingesetzt. Seine Vorzüge zeigen sich etwa darin, daß es sich leicht reißen und sich auch geschwungenen Konturen anpassen läßt. Wegen seiner geringen Haftkraft kann man es problemlos von der Maloberfläche abziehen, ohne darunterliegende Farbaufträge zu verletzen. Abdeckband ist in verschiedenen Breiten erhältlich. Zum Maskieren empfiehlt es sich, glattes, nicht gekräuseltes Kreppband zu verwenden.

„Zwei Kolosse" von Stan Smith, Acryl auf Karton, 46 cm x 51 cm. Die Steinblöcke hat der Künstler zunächst mit Papier maskiert, um den Bildhintergrund ungehindert gestalten zu können.

1

Übung: Hügellandschaft

Ian Sidaways Landschaft in Acryl ist auf den ersten Blick eine durch ihre Schlichtheit bestechende Komposition. Bei genauerer Betrachtung erweist sie sich jedoch als anschauliches Beispiel dafür, wie mit Hilfe der Maskiertechnik sowohl scharfe Ränder als auch subtilere Übergänge entstehen können.

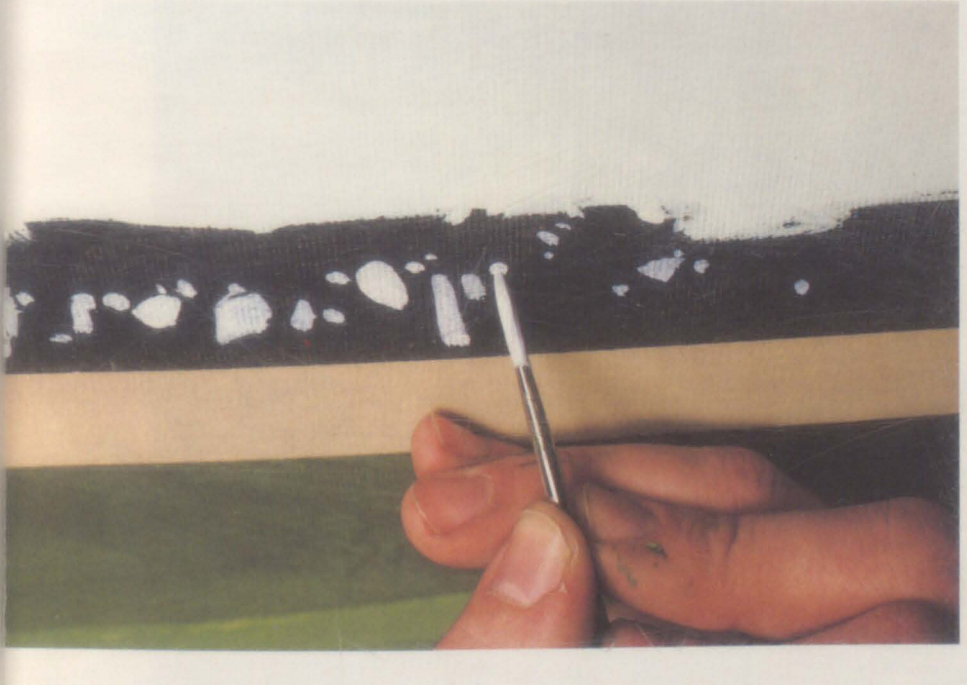
1. Die Untermalung

Selbst bei einer solchen schlichten Komposition schaffen Sie sich eine gute Orientierungshilfe, wenn Sie zunächst die Landschaft skizzieren und die Farbgestaltung festlegen.

Umreißen Sie zunächst die gestaffelten Ebenen der Landschaft, und legen Sie den Horizont fest. Um die ersten Farbaufträge anzulegen, stellt sich Ian Sidaway eine begrenzte Farbpalette aus einer Anzahl von Grautönen für die Wiesen, ein leuchtendes Grün für die sonnenbeschienenen Partien und eine Mischung aus Smaragdgrün und Paynesgrau für die Dunkelbereiche zusammen.

Sie können die unterschiedlichen Grüntöne zunächst flächig anlegen, ohne die einzelnen Partien in sich schon weiter zu differenzieren.

2



2. Bäume am Horizont

Mischen Sie für den Himmel Ultramarinblau, Weiß und Paynesgrau, und tragen Sie diesen Ton dünn und zügig mit einem breiten Pinsel auf. Indem Sie längs des Horizonts Abdeckband aufkleben, erhalten Sie einen klaren Absatz zur Landschaft. Über den Himmelston legt Sidaway rechts im Bild aus einem Mischton aus Saftgrün und Schwarz einen breiten Farbstreifen an. Aus ihm entsteht die Silhouette eines Waldstreifens im Gegenlicht.

Die Durchblicke zwischen den Bäumen können Sie gleich im Anschluß mit einem feinen Rundpinsel und der Himmelsfarbe herausarbeiten, denn Acrylfarbe trocknet rasch. Die auf diese Weise aus dem dunklen Grün negativ gewonnenen Silhouetten betonen mit ihrer Konturenschärfe das Gegenlicht stärker als positiv gemalte Formen.

3

3. Der Vordergrund

Um den Vordergrund zu beleben, arbeiten Sie mit derselben Mischung, die Sie für die Baumreihe verwendet haben, und einem feinen Rundpinsel einzelne Bereiche differenzierter aus. Widmen Sie dem Feldweg einige Aufmerksamkeit, denn mit seiner sich durchs Bild schlängelnder Linie deuten Sie die sanften Wellen der Landschaft an. Räumliche Wirkung erzielen Sie dadurch, daß sich die Spur des Feldwegs zum Horizont hin verjüngt.

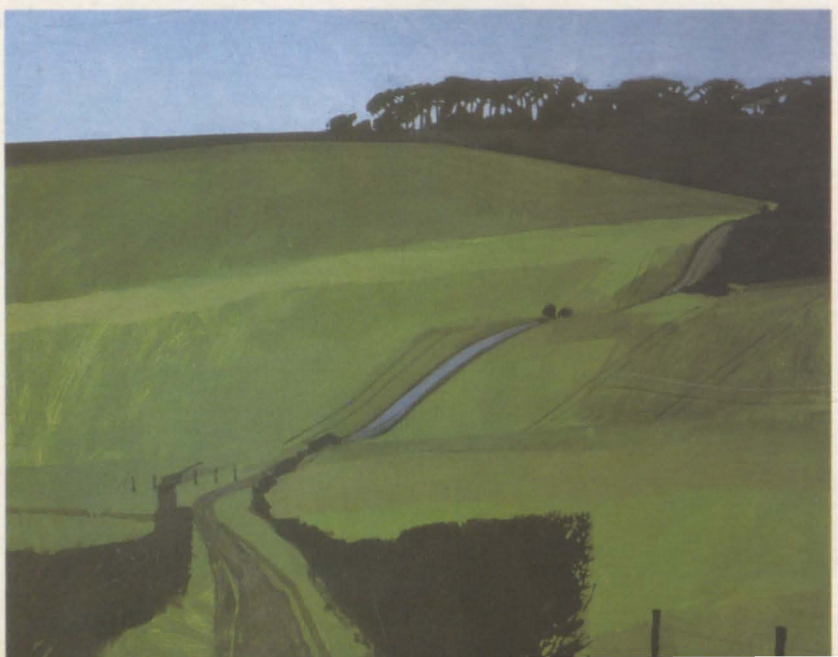
Die Hecke, die dem Weg auf seiner ganzen Länge folgt, betont die Bildtiefe zusätzlich.

4

4. Maskiertechnik

Die Landschaft wirkt noch etwas flächig. Um ihre Plastizität augenfälliger zu machen, arbeiten Sie den sanften Hügel im Mittelgrund mit einer Maske heraus. Reißen Sie ein breites Abdeckband der Länge nach entzwei und kleben Sie die beiden so entstandenen Streifen mit den Rißkanten zu einander längs seiner Kuppe auf. Mit einem Flachpinsel Nr. 7 können Sie nun eine Mischung aus Gelbgrün brillant und Weiß zwischen den beiden Maskierstreifen auftragen. Schon nach kurzer Zeit ist die Farbe soweit getrocknet, daß Sie die Maskierstreifen abziehen können. Die Form des Hügels wird durch die feingezackte Kontur wirkungsvoll betont.

5



5. Der Feldweg

Für den im Mittelgrund leicht ansteigenden Feldweg mischt Ian Sidaway Paynesgrau und Weiß, und trägt diesen Farbton vorsichtig zwischen den Spurrillen auf. Fahrzeugspuren in den Wiesen, die parallel zum Weg verlaufen, sorgen für eine weitere Betonung des Hügelcharakters dieser Landschaft.

Der Hecke, die den Weg säumt, geben Sie mit einem feinen Pinsel Nr. 0 und Schwarz ihr typisches Aussehen.

Die Zaunpfähle am unteren rechten Bildrand geben dem Bild nach unten mehr Halt. Sie unterstützen überdies die Tiefenwirkung, weil sie sehr gut einen Größenvergleich zu den Zaunpfählen im Mittelgrund ermöglichen.

6

6. Die Sprenkeltechnik

Nachdem Sie die Stimmung dieser Landschaft mit ihren sanften Wellenformen malerisch umgesetzt haben, können Sie der Komposition mit der Sprenkeltechnik zusätzlichen Reiz verleihen. Sie ist gut geeignet, um auf dem Feldweg Kieselsteine anzudeuten. Maskieren Sie die Bildpartien, die Sie von Sprenkeln freihalten möchten, mit Zeitungspapier. Mit einem Lackiererpinsel und einer Farbmischung aus Gelbgrün und Weiß, die Sie mit Wasser verdünnen, können Sie nun die unbedeckte Fläche mit einer lebhaften Textur versehen.

7

7. Die Schabetechnik

Die Hecke setzen Sie gegen die übrigen Elemente der Landschaft wirkungsvoll ab, indem Sie mit einer scharfen Klinge feine Linien in das blockartig angelegte Dunkelgrün ritzen. Licht scheint auf ihren staksigen Zweigen zu schimmern.

Ian Sidaway ist es in seinem schlichten Gemälde gelungen, großzügig angelegte und geometrisch aufgefaßte Formen zu einer Landschaft zu komponieren. Indem er die Farbflächen bewußt sparsam modelliert und einfach hält, entsteht eine fast abstrakte Komposition.

WAS SIE BRAUCHEN

- Aufgezogene Leinwand, 51 cm x 61 cm
- Acrylfarben in den Tönen Schwarz, Umbra natur, Paynesgrau, Ultramarinblau, Smaragdgrün (hell), Oxidgelb, Saftgrün, Gelbgrün brillant, Weiß
- sechs Pinsel: ein runder Borstenpinsel Nr. 10, ein flacher Borstenpinsel Nr. 7, weiche Rundpinsel der Größen 4, 1, 0 und einen kleinen Lackierpinsel
- Abdeckband (etwa Tesakrepp Typ 4306) und Zeitungspapier.

Fingerübungen

„Gut gezeichnete Hände verraten den Meister", sagt man. Sicher ist: Es lohnt sich, einige Zeit und Mühe darauf zu verwenden, sie in Skizzen zu üben.

Nicht nur die Fingerabdrücke sind von Mensch zu Mensch verschieden, die ganze Hand ist individuell wie ein Gesicht. Hände unterscheiden sich nach Form, Größe und Ausdruck. Wenn man sie skizziert, werden die feinen Unterschiede zwischen ihnen erst richtig offenbar. Zunächst geht es noch darum, die grundlegende „Architektur" einer Hand zu begreifen, doch dann lernt man Schritt für Schritt, auch Individualität auszudrücken. Um dieses Ziel zu erreichen, sollten Sie, so oft es Ihnen möglich ist, Hände betrachten – und dann vor allem zeichnen, zeichnen, zeichnen . . .

Schemaskizzen

Wenn Sie mit dem Skizzieren von Händen beginnen, kann es eine große Hilfe sein, die Formen zunächst vereinfacht als geometrische Blöcke darzustellen – jedes Fingerglied etwas als rechteckige Form. Auch in solch einer schematisierten Skizze können Sie bereits wichtige Erfahrungen sammeln. Sie können beispielsweise zeichnerisch erfassen, welche Stellung die einzelnen Finger zueinander einnehmen. Neigen sich alle Finger der Mitte zu? Sind sie länger als die Handfläche? Wie stark sind sie gebogen?

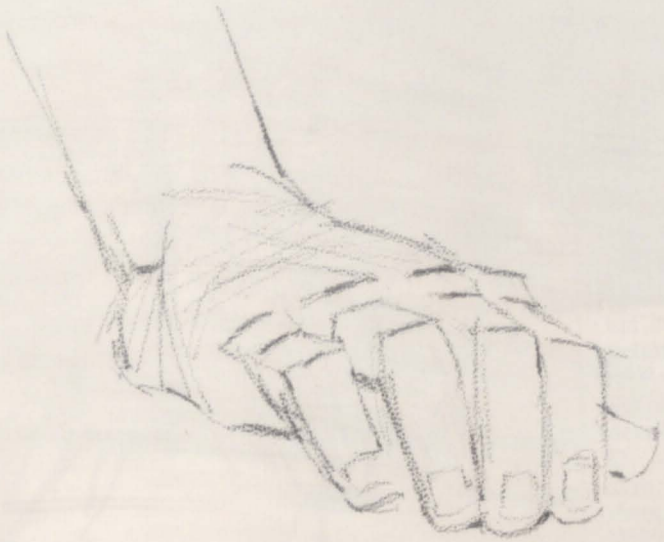
Versuchen Sie sich Klarheit in solchen Fragen zu verschaffen. Je mehr Informationen Sie in Ihren Vorstudien über die Hand sammeln, desto leichter wird es Ihnen fallen, Ihre Beobachtungen in detailliertere Skizzen umzusetzen. Und desto größere Fortschritte werden Sie machen, auch kompliziertere Handhaltungen zu zeichnen.

Tip

HILFREICHE ERINNERUNG

Auch wenn es gerade zu Beginn nahezu unmöglich ist, Hände überzeugend aus dem Gedächtnis zu zeichnen, sollten Sie Ihr Erinnerungsvermögen und damit Ihre Auffassungsgabe schon frühzeitig schulen. Schauen Sie Ihren Mitmenschen auf die Finger, und versuchen Sie, sich an möglichst viele Einzelteile zu erinnern. Waren die Hände, die Sie gesehen haben schlank, muskulös, sehnig? Welche Form hatten die Fingernägel? Je mehr Details Sie im Gedächtnis behalten, desto besser werden Sie sie erfassen.

Folgen Sie dem Beispiel von Douglas Grave. Nehmen Sie sich Gegensätze zum Motiv: Erst eine entspannte Hand, dann eine geballte Faust. Je mehr unterschiedliche Haltungen Sie skizzieren, desto besser werden Sie die Anatomie der Hand verstehen.



Ihre eigene Hand kann Ihnen als Modell dienen, wenn Sie sich von Schemaskizzen, wie sie Douglas Graves zu ersten Beurteilung von Handhaltungen zeichnet, allmählich an kunstvoll ausgearbeitete Studien herantasten wollen. Damit Sie Ihre eigene Hand bequem von allen Seiten betrachten können, sollten Sie einen Spiegel zur Hilfe nehmen. Wenn Sie Ihre eigene Hand gründlich erforschen, wird es Ihnen auch leichter fallen, die charakteristischen Merkmale fremder Hände zu erkennen und darzustellen.

A

Oben: Den Himmel legt Zoltan Szabo zunächst naß-in-naß an. Die Zweige fügt er mit klarem Wasser ein.
Unten: Sanft verlaufende Konturen entstehen, wenn Sie Farbe auf den noch feuchten Hintergrund auftragen.

Weiße Pracht

Rauhreif, glitzerndes Eis, sanft geschwungene Schneewehen – der Winter ist eine malerische Jahreszeit.

Eine Winterlandschaft kann man realistisch darstellen, oder – was viel aufregender ist – man versucht, den Zauber dieser Jahreszeit mit Stimmungsbildern einzufangen. Lohnende Motive gibt es mehr als genug: Bäume, die vom ersten Schnee wie mit Puderzucker überzogen aussehen, die schwere Schneelast auf Tannenzweigen oder Rauhreif, der im matten Sonnenlicht geheimnisvoll funkelt.

Tips und Tricks

Zoltan Szabo gibt Ihnen einige Tips, wie Sie mit unterschiedlichen Aquarelltechniken die Atmosphäre einer Winterlandschaft einfangen können.

A. Eine Methode, Rauhreif auf Bäumen anzudeuten,

B

C

D

Oben: Weiß belassenes Papier gibt das blendende, kalte Licht eines Winterhimmels wieder.
Links: Ein paar Wachsstriche sorgen dafür, daß Reif auf den Zweigen glitzert.

ist, ihre Zweige mit klarem Wasser aus einem Farbauftrag herauszuwaschen: Wenn der farbige Hintergrund seinen feuchten Glanz gerade zu verlieren beginnt, waschen Sie mit einem kleinen zugespitzten Pinsel die Formen der mit Reif überzogenen Äste und Zweige aus den Farbflächen heraus.

B. An einem grau verhangenen Tag sind Bäume aus der Ferne nur schemenhaft zu erkennen. Legen Sie zunächst naß-in-naß den Hintergrund, etwa Berge oder die Fläche des Himmels, an. Solange dieser Farbauftrag noch feucht ist, fügen Sie die Bäume ein, so daß die Farben zart verlaufen.

C. Dinge, die aus dem Schnee herausragen, werden von der Sonne erwärmt, und es bilden sich um sie herum im Schnee kleine Mulden. Deuten Sie dieses Vertiefungen mit hellen Neutraltönen so an, daß der vordere Rand hart, der hintere weich konturiert ist. Die Schneeummantelungen auf den Ästen kann man vor dem Malen mit Maskierflüssigkeit abdecken.

D. Mit Reif überzogene Äste, die im Sonnenlicht glitzern, „zeichnet" man mit einem spitzen Stück Wachs, dann legt man den Hintergrund an. Wenn man das Wachs abkratzt, kommt das leuchtend weiße Papier wieder zum Vorschein.

„Salzige" Schneeflocken

Es ist so gut wie unmöglich, Schneeflocken in der herkömmlichen Aquarelltechnik zu malen: Man kann nicht Hunderte kleiner weißer Punkte aussparen. Um den Eindruck zu erwecken, als falle in Ihrer Landschaft Schnee, bedarf es daher eines Kunstgriffs.

Eine Möglichkeit wäre, mit dem Pinsel Deckweiß über das Bild zu sprenkeln. Weitaus subtilere Effekte entstehen aber, wenn Sie Salzkörner auf den noch feuchten Farbauftrag streuen. Das Salz zieht Wasser und damit auch Farbe aus dem Farbauftrag, und es bleicht rund um jedes Kristall ein kleiner Stern aus. Wenn das Bild trocken ist, sind diese kleinen Sternchen Schneeflocken verblüffend ähnlich.

Der richtige Zeitpunkt

Um den richtigen Moment zum Salzstreuen herauszufinden, können Sie diese Technik vorher auf einem kleinen Bogen Papier ausprobieren: Ist die Farbe noch zu feucht, löst sich das Salz zum größten Teil auf. Die „Schneeflocken" fallen sehr groß aus und verlaufen ineinander. Wartet man hingegen zu lange, ist der Farbauftrag nicht mehr feucht genug, um vom Salz angezogen zu werden.

Mit ein bißchen Geschick kann man auch die Form der ausgeblichenen Pünktchen beeinflussen. Um etwa leichten Schneefall anzudeuten, streuen Sie das Salz auf die feuchte Farbe und lassen das Blatt flach liegen. Für ein wirbelndes Schneegestöber hingegen sollten Sie etwas mehr Aufwand treiben. Streuen Sie das Salz auf, und heben Sie das Papier an einer Seite leicht an. Der wäßrige Farbauftrag und mit ihm die Salzkörner geraten in Bewegung. Statt Sternchen entstehen so länglichere Spuren, die sehr gut den Eindruck von Bewegung vermitteln.

Es dauert eine Weile, bis die Salzkristalle das Wasser aufgenommen haben. Lassen Sie ihnen einige Minuten Zeit. Wenn die Farbe trocken ist, können Sie das Salz einfach abbürsten.

Gut gesalzen

Um die „Salztechnik" erfolgreich anwenden zu können, sollten Sie einige Hinweise beachten:

☐ Gewöhnliches Speisesalz eignet sich gut für diese Technik. Sehr interessante Resultate erzielen Sie auch mit grobem Meersalz.

☐ Verwenden Sie das Salz sparsam, weil Ihr Bild sonst nicht überzeugend wirkt.

☐ Streuen Sie das Salz locker über die ganze Farbfläche, um es so zufällig zu verteilen wie tatsächliche Schneeflocken in der Luft.

☐ Die Salztechnik funktioniert nicht auf Farbaufträgen, die man nachträglich angefeuchtet hat. Die eindrucksvollsten Ergebnisse erzielen Sie, wenn Sie das Salz locker auf die noch frische Farbe streuen.

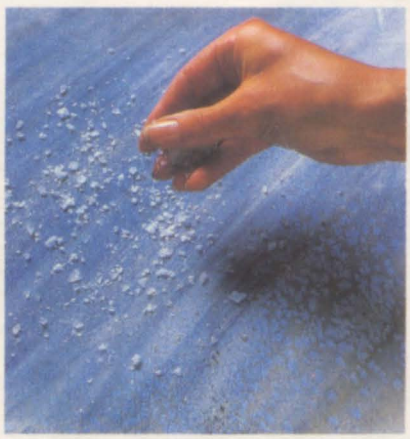
Als eine interessante Variante bietet es sich an, das Salz bereits auf der Palette mit der Aquarellfarbe zu mischen. Wenn Sie diese Mischung auf das Aquarellpapier auftragen, lagern sich die Salzkristalle ab, und es entstehen ungewöhnliche Texturen.

Tip

FLIESSENDE FORMEN

Für eine verschneite Winterlandschaft eignet sich am besten weiches, glattes Aquarellpapier, auf dem die Farben ganz zart verlaufen, ohne daß harte Konturen entstehen. Als Kontrast zu den verlaufenden Formen sollten sie jedoch einige Bildelemente, vor allem im Vordergrund, klar konturiert hervorheben – andernfalls fällt es dem Betrachter schwer, sich im Bild zu orientieren.

DIE SALZTECHNIK – SCHRITT FÜR SCHRITT



Salz aufstreuen
Legen Sie mit einem feuchten Pinsel einen Farbauftrag an, und streuen Sie, kurz bevor er seinen Glanz verliert, einige Salzkörnchen darüber. Das Salz saugt die Flüssigkeit auf, so daß um jedes Kristall herum ein kleiner Stern entsteht.

Trocknen lassen
Lassen Sie das Papier flach liegen, solange Farbe und Salz trocknen. Es dauert eine geraume Weile, bis alles ganz trocken ist und Sie das Salz abbürsten können. Zurück bleiben Formen, die wie Schneeflocken aussehen.

Unvorhergesehene Effekte
Manchmal entstehen beim Experimentieren auch ganz andere Strukturen. Hier wurde eine Prise feines Salz auf einen fast trockenen dunkelblauen Farbauftrag gestreut. Das Resultat erinnert an einen sternenklaren Nachthimmel.

Unten: „Salz"-Schneeflocken passen sich in eine Aquarellandschaft gut ein. Sie sind nicht strahlend weiß, sondern lassen Spuren der darunterliegenden Farbtöne auf dem Papier zurück und wirken dadurch ganz natürlich.

Oben: Ein dramatischer, wirbelnder Schneesturm bläst durch Ihre Landschaft, wenn Sie das Papier beim Trocknen leicht hin- und herbewegen. Die Salzkristalle verlaufen ineinander und bilden kleine Wirbel.

Unten: Wenn Sie „leise" rieselnden Schnee darstellen wollen, streuen Sie das Salz auf einen leicht angetrockneten Farbauftrag. Das Salz kann nur wenig Feuchtigkeit aufnehmen, es entstehen kleine Schneeflocken.

Alexander J. Yow

Vielen Bildern fehlt es an Schwung. Manchmal kann schon ein geeignetes Motiv ein gutes Heilmittel gegen zu langsames, zu akribisches Arbeiten sein.

„Ich denke, jeder Künstler kennt das Gefühl: Man hat eine herrliche Idee zu einem Bild, greift sofort zu Farbe und Pinsel, um seine Vorstellungen so schnell wie möglich in die Tat umzusetzen. Dann aber, während der Arbeit verliert man sich in Details, in Korrekturen, man überarbeitet hier und da. Kurz: Statt sich der Idee zu nähern, entfernt man sich mehr und mehr von ihr. Hätten Sie gedacht, daß Fische dabei helfen können, mit diesem Problem fertig zu werden?“ Alexander Yow lächelt verschmitzt, als er diese wirklich unerwartete Frage stellt.

„Ich muß sagen, ich selbst war überrascht, als ich Don Stern traf, der mir riet: 'Du solltest mal einen Fisch malen!' Als ich dann einige seiner Bilder sah“, aus einer Mappe bringt Alexander Yow einige Photos zum Vorschein, „begriff ich, was Don meinte. Diese Studie eines Seebarsches hat Don in nur wenigen Minuten angefertigt. Er arbeitete mit nur einer Handvoll verwandter Farben und beschränkte sich darauf, die wesentlichen Formen mit großer Eleganz festzuhalten. Er sagte: 'Du mußt einfach schnell sein, wenn der Fisch noch ein gutes Mahl abgeben soll!'

Genaue Betrachtung

Beim Ausarbeiten seines Bildes verfuhr Don nach derselben Methode wie bei der Skizze. Seine Blicke schienen das Motiv zu durchdringen: Er versuchte, den Fisch in klaren Flächen zu sehen und wiederzugeben. Die typische, glänzende Beschaffenheit des schuppigen Fischkörpers kommt so wunderbar zum Ausdruck. Die Farben sind wie bei einem Mosaik nebeneinandergesetzt, und Don erzielt dadurch eine geradezu plakative Wirkung.

Dons Bild 'Vier Heringe' finde

„Seebarsch“ von Don Stern, Ölskizze und Endfassung.

Sammlung William Fotaides

Oben: „Tonvariationen" von Alexander J. Yow. Rechts: „Vier Heringe" von Don Stern.

ich ebenso faszinierend. Ihm liegt eine originelle Kompositionsidee zugrunde, und er hat es verstanden, sie mit wenigen Strichen umzusetzen.

Angeregt von Dons Arbeiten habe auch ich meinen ersten Fisch gemalt. Mich interessierten am meisten die feinen Farbtonvariationen, die mein Motiv mir bot. Es macht Spaß, solch eine Farbstudie anzufertigen und direkt mit dem Palettmesser ohne Vorzeichnung auf der Leinwand zu arbeiten. Klar – man braucht nicht unbedingt einen Fisch, um 'locker' malen zu lernen. Aber ich habe festgestellt, daß man gerade an diesem Motiv eine Menge Erfahrungen sammeln kann."

Licht, Plastizität und Farbe

In schwarzweißen Zeichnungen kommen den Grauwerten drei wesentliche Aufgaben zu. Sie müssen die Lichtverhältnisse beschreiben, vermitteln, und dazu sollten sie einen Eindruck von den Farben des Motivs schaffen.

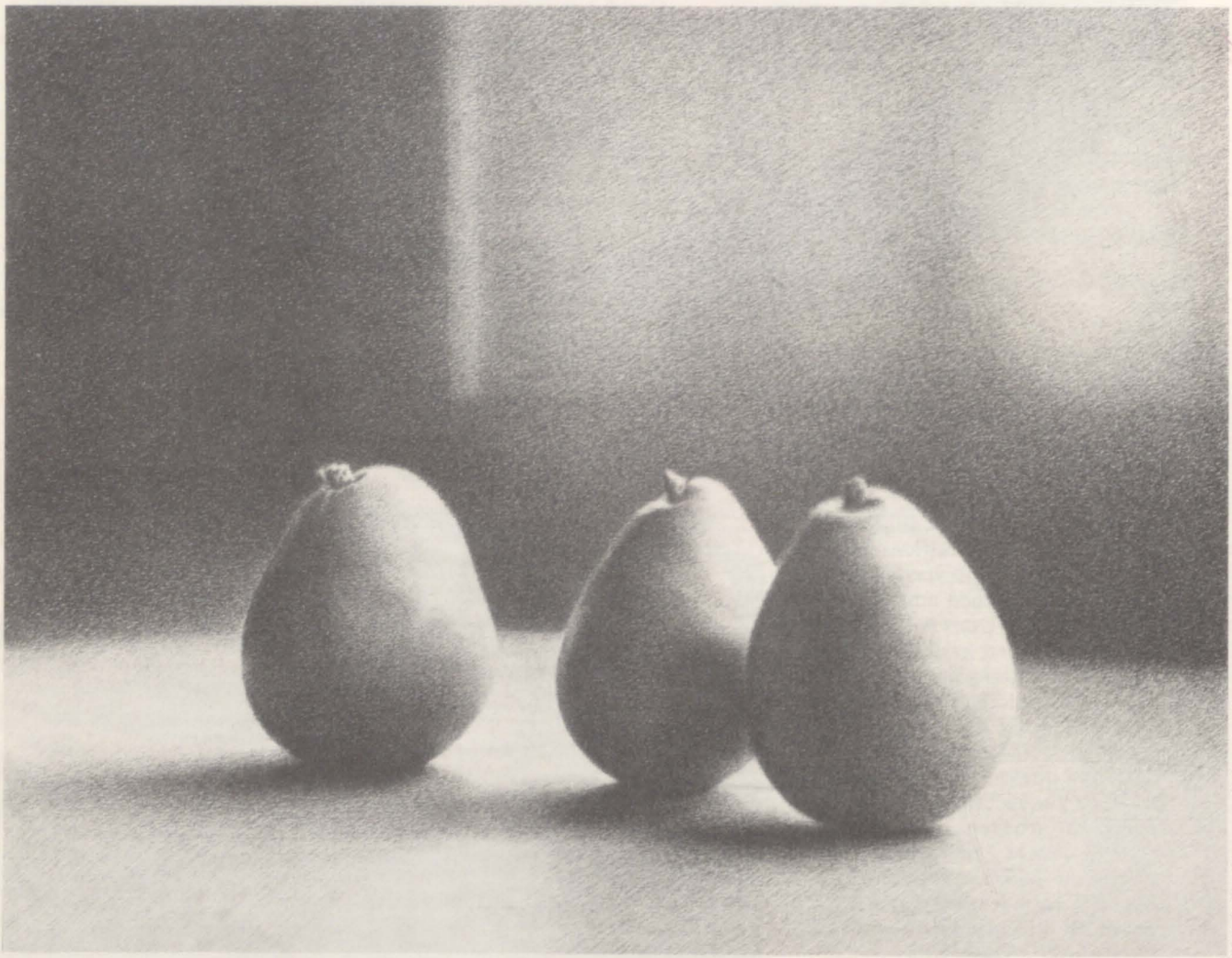
Einfarbige Zeichnungen lassen zwei Möglichkeiten zu, plastische Formen darzustellen: Entweder setzen Sie Linien um, oder Sie modellieren die Formen aus hellen und dunklen Halbtönen. In den meisten Zeichnungen werden beide Verfahren kombiniert. Die dadurch entstehenden Gegensätze führen zu spannungsreichen Bildaussagen. Prinzipiell ist es aber auch durchaus möglich, Formen ganz ohne Linienzeichnung herauszuarbeiten. Die Plastizität entsteht dann allein durch den Kontrast bzw. das Zusammenspiel von hellen, dunklen und mittleren Tönen. Diese Vorgehensweise stellt eine größere Herausforderung an den Künstler, da man für gewöhnlich versucht ist, einen Gegenstand vorschnell mit einer Umrißlinie zu definieren.

Tonzeichnungen

Reine Tonzeichnungen können außerordentlich schön sein, wie die Studie von Martha Alf zeigt. Die starken Licht- und Schattenkontraste in dieser Zeichnung wurden ausschließlich mit einem 4B-Bleistift entwickelt. Bei genauer Betrachtung fällt auf, daß die auf den ersten Blick scheinbar große Tonpalette tatsächlich nur aus drei Tönen besteht, zwischen denen die Künstlerin zum Teil sanft vermittelte. Wo sie hingegen tiefstes Schwarz direkt an hellstes Weiß grenzen ließ, verstärken sich die beiden Töne gegenseitig. Auf diese Weise entsteht eine dramatische Lichtsituation.

Ähnlich wie die pointillistischen Maler kleinste Farbtupfer benutzten, um ihre Farben aufzubauen, zeichnet die Künstlerin hier mit

„Birnen-Zyklus II 7" von Martha Alf, 4B-Bleistift auf Zeichenpapier.



M. frdl. Gen. Newspace Gallery, Los Angeles

Metropolitan Museum of Art, New York

„Lesender Mann in einem Garten" von Honoré Daumier, lavierte Tuschezeichnung, 32 cm x 27 cm. Die Tonwerte sind so geschickt, daß beim Betrachter die Illusion von Farbigkeit entsteht.

winzigen Schraffurstrichen, um auch die geringsten Tonwertschwankungen abzubilden. Das Resultat dieser Technik strahlt eine ähnliche kraftvolle Ruhe aus, wie die pointillistischen Gemälde.

Gewichtete Halbtöne

In jeder Zeichnung sollten Sie sich um eine bewußt gestaltete Verteilung von hellen und dunklen Tonflächen bemühen. Denn das Gewebe aus Licht und Schatten zieht sich, kunstvoll in die Komposition integriert, als eine Art stützendes Skelett durch das gesamte Bild, hält es wie ein Netz zusammen und verleiht ihm Geschlossenheit.

Wenn es Ihnen Schwierigkeiten bereitet, die Farben Ihres Motivs in Grautöne umzusetzen, betrachten Sie es einmal durch eine dunkle Sonnenbrille, oder durch eine rote Acetatfolie. Beide Hilfsmittel unterdrücken die Farben und reduzieren das Motiv mehr oder weniger auf seine Helligkeitswerte. Wenn Sie die Gesamtwirkung der Hell-Dunkelverteilung in Ihrer Zeichnung überprüfen wollen, stellen Sie das Blatt auf den Kopf; Sie nehmen dann die Formen des Bildes nicht als Gegenstände wahr und können sich besser auf Ihre graphischen Qualitäten konzentrieren.

Schwarz, Weiß und Farbe

Da das Auge normalerweise farbig sieht, versucht es auch monochrome Zeichnungen in Farben zu „übersetzen"; als Anhaltspunkt dazu dienen ihm die unterschiedlich hellen Grauwerte. Unsere Wahrnehmung ordnet die dargestellten Objekte begrifflich zu und verknüpft die Grauwerte der Zeichnung mit den eigenen Seherfahrungen aus der realen, „farbigen" Welt.

In diesem Sinne kann man also auch bei Schwarzweiß-Zeichnungen von einer Wiedergabe der Farben sprechen. In jedem Fall findet die unterschiedliche Leuchtkraft der Farben in den Tonwertkontrasten der Halbtöne ihren Niederschlag.

Honoré Daumiers Pinselzeichnung eines lesenden Mannes im Garten illustriert meisterhaft, wie man mit einer einfarbigen Zeichnung die Illusion von Atmosphäre und Farbe schaffen kann. Obwohl im Bild die dunklen Töne überwiegen, ist die gesamte Szene von Sonne und Wärme durchflutet. Mit sorgfältig gesetzten Tonabstufungen rekonstruiert Daumier hier genau die Lichtsituation, die sich ergibt, wenn starkes Sonnenlicht durch dichtes Blattwerk gefiltert wird. Das gesprenkelte Tonmuster bringt einen Eindruck von Bewegung ins Bild.

Mit Licht gestalten

Licht und Schatten tragen wesentlich zur Bildgestaltung bei, da sie interessante Muster bilden und einzeln stehende Formen miteinander verbinden können. Daumiers Zeichnung „Don Quixote und Sancho Panza" ist auf das Notwendigste reduziert: ein heller, ein mittlerer und ein dunkler Grauton. Das Bild lebt von dem harten Gegeneinander von Hell und Dunkel.

„Faltenwurf, Studie" von Jean Auguste Dominique Ingres, schwarze Kreide, 30 cm x 25 cm.

„Don Quixote und Sancho Panza" von Honoré Daumier, Zeichenkohle mit schwarzer Tusche laviert, 19 cm x 31 cm.

Metropolitan Museum of Art, New York

Metropolitan Museum of Art, New York

Übung: Faltenwurf

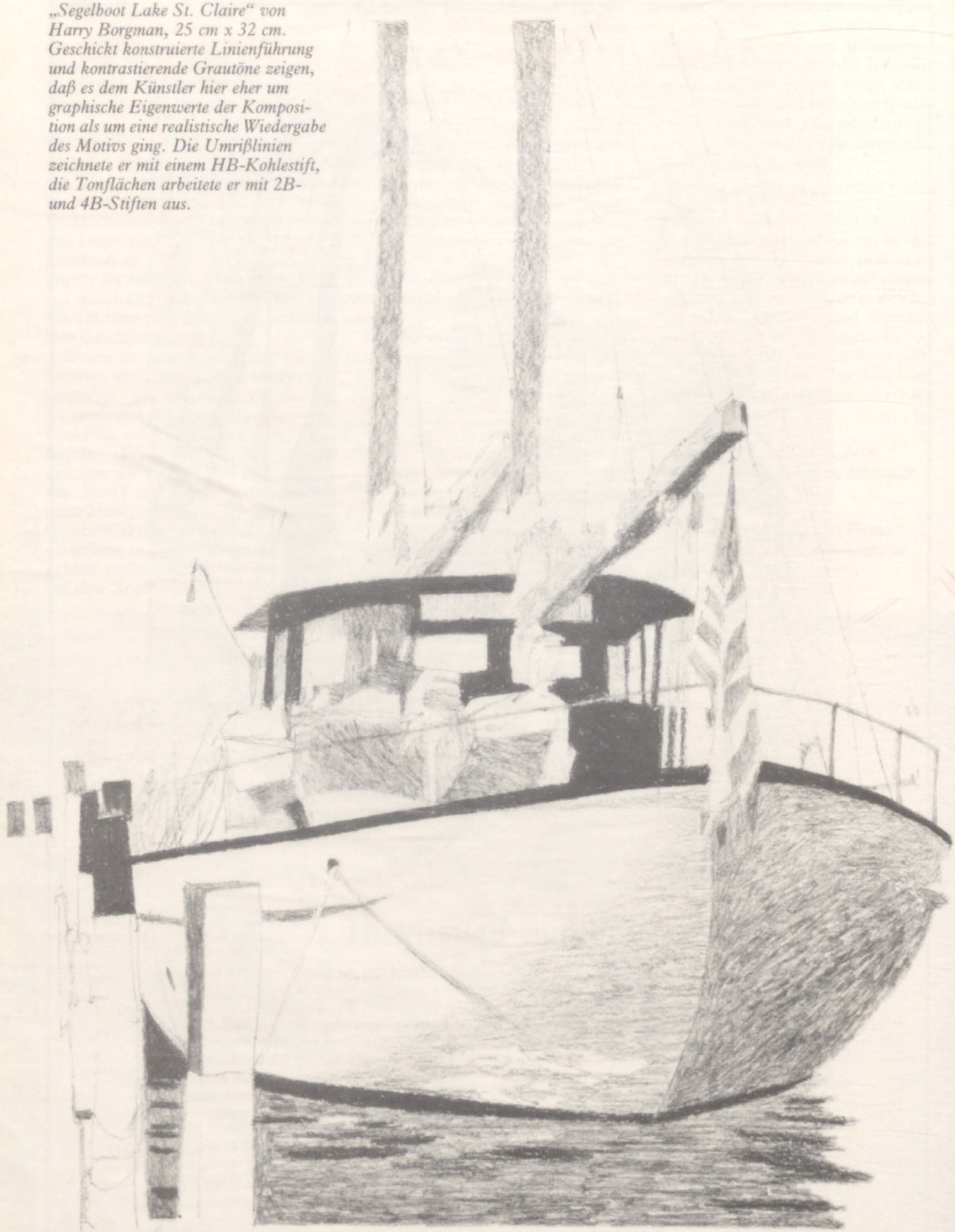
Stoffalten sind mit ihren Glanzlichtern, Schatten und Mitteltönen Motive, die sich gut für Tonstudien eignen. Stoff findet sich fast überall, und wenn Sie ihn raffen oder falten, ergeben sich interessante geometrische Formen. Experimentieren Sie mit verschiedenen Stoffarten.

Anstatt absichtlich Falten zu drapieren, können Sie den Stoff auch einfach zufällig fallen lassen. Er bildet dann natürliche und daher überzeugende Falten.

Versuchen Sie auch, den Stoff so an die Wand zu heften, daß er in schönen Schwüngen „herabfließt".

Beleuchten Sie Ihr Motiv von der Seite, damit ausdrucksvolle Schatten entstehen, und versuchen Sie, den Faltenverlauf so exakt wie möglich wiederzugeben. Konzentrieren Sie sich dabei nicht nur auf Umrißformen, sondern richten Sie Ihr Augenmerk auf Licht und Schatten, um dem Fall des Stoffes mit Tonwerten möglichst deutliche Plastizität zu geben. Indem Sie unterschiedliche Medien ausprobieren, können Sie für Ihre Zeichentechnik besonders nützliche Erfahrungen sammeln. Pastell, ein weicher Bleistift, Kohle oder Tusche sind für diese Übung gleichermaßen geeignet.

„Segelboot Lake St. Claire" von Harry Borgman, 25 cm x 32 cm. Geschickt konstruierte Linienführung und kontrastierende Grautöne zeigen, daß es dem Künstler hier eher um graphische Eigenwerte der Komposition als um eine realistische Wiedergabe des Motivs ging. Die Umrißlinien zeichnete er mit einem HB-Kohlestift, die Tonflächen arbeitete er mit 2B- und 4B-Stiften aus.



Federkiele

Der Federkiel ist vor allem als Schreibgerät bekannt. Erst im 19. Jahrhundert wurde er von der haltbareren Stahlfeder abgelöst. Ein selbstgeschnittener Federkiel kann jedoch auch heute noch eine individuelle Note in den Strich des Zeichners bringen.

Woher bezieht man Federn für einen Federkiel?

Im Fachhandel sind gehärtete, aber noch nicht zurechtgeschnittene Federn erhältlich. Sie können sie selbst zuschneiden und sich so eine Kollektion von Federn mit unterschiedlichen Spitzen zulegen.

Von welchen Vögeln sollten die Federn stammen?

Gänsefedern und Truthahnfedern sind gut als Zeichengeräte geeignet. Man verwendet für diesen Zweck Schwungfedern aus den Flügeln.

Wie werden die Federn gehärtet?

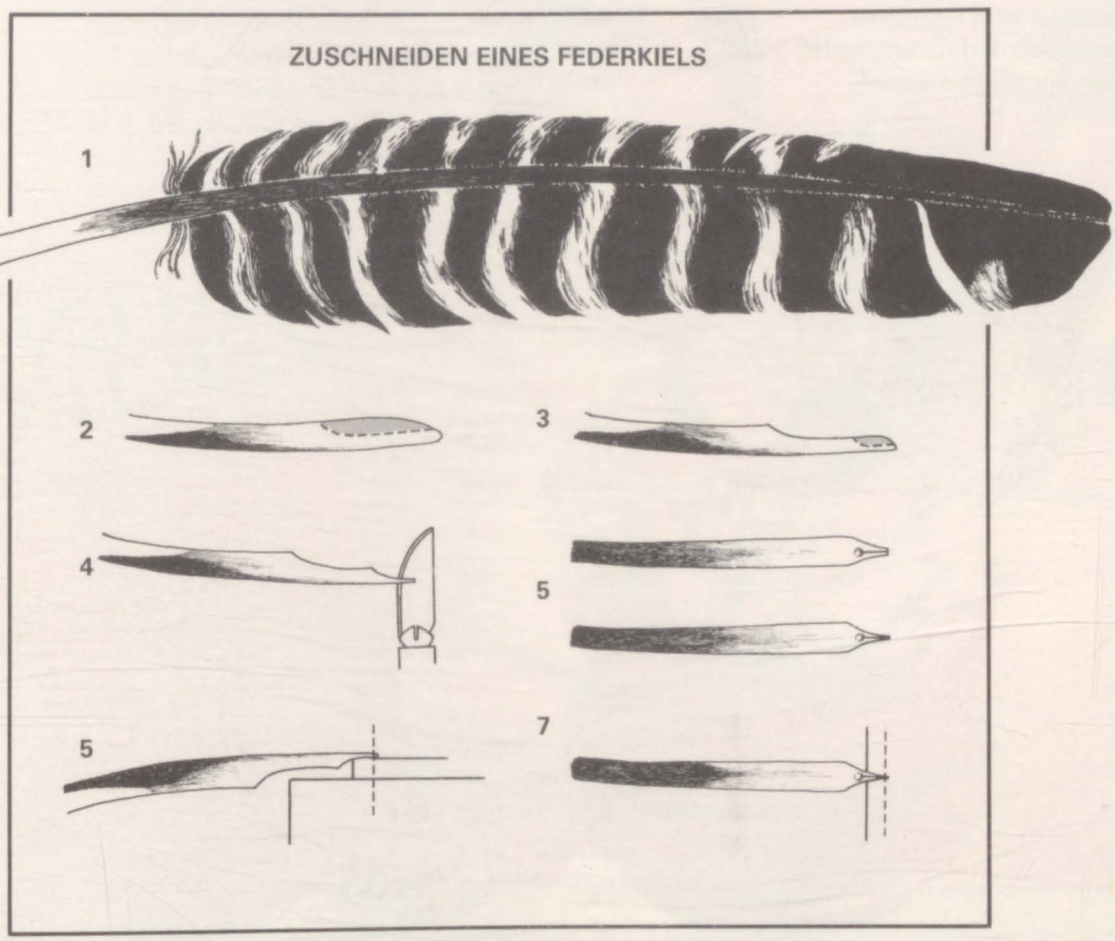
Mit einem Gasfeuerzeug können Sie die Fettschicht vom Federkiel entfernen. Gehen Sie mit der Flamme vorsichtig von allen Seiten am ungefiederten Ende entlang, bis die Fettschicht heruntergeschmolzen ist.

Wie schneidet man die Feder zu?

Sie benötigen ein scharfes Messer, einen kleinen Bohrer und eine Schneideunterlage, etwa eine dicke Glasplatte. Entfernen Sie den feinen Flaum vom unteren Ende des Federkiels (**1**). Schneiden Sie die Feder auf etwa 2,5 cm Länge an (**2**). Ein zweiter Schnitt von etwa 1 cm Länge wird noch schräger ausgeführt (**3**). Bohren Sie ein kleines Loch in einem halben Zentimeter Abstand von der Spitze, und schlitzen Sie die Spitze dann bis zum Loch ein (**4**). Das Loch soll vor allem verhindern, daß sich die Feder zu weit spaltet. Schneiden Sie die Seiten der Feder so zu, daß sie in einem Punkt spitz zusammenlaufen (**5**). Legen Sie die Feder mit der Unterseite auf die Glasplatte (**6**), und bestimmen Sie mit einem letzten Schnitt die endgültige Form der Spitze (**7**).

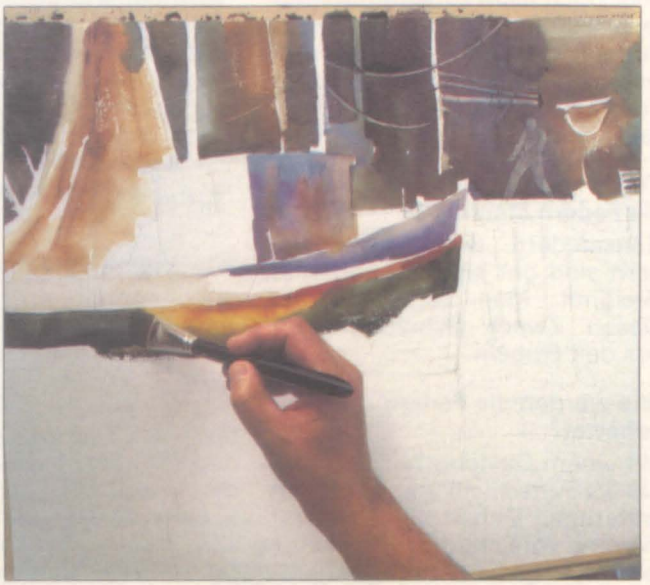
Auf welchem Papier läßt sich mit einem Federkiel am besten arbeiten?

Welches Papier Sie benutzen, sollten Sie davon abhängig machen, welche Wirkung Sie erzielen wollen. Auf nichtsaugendem Papier, beispielsweise glattem oder halbrauhem Papier, hinterläßt der Federkiel harte, klar definierte Linien. Auf saugenden Papieren, zum Beispiel rauhen, ungeleimten Japanpapieren oder Zeitungsmakulatur, entsteht eine interessante, diffuse Linie.



Vorschau auf Heft 53

Spiegel, Fenster oder Türen können als kompositorische Elemente zu überraschenden Ideen führen. In **SEHEN UND VERSTEHEN** erfahren Sie, wie man die Stilmittel nutzt, um Bildbereiche hervorzuheben – und wie man mit ihnen ein Bild im Bild komponiert.
Um Lichtstimmungen und Atmosphäre in eine Zeichnung zu bringen, sind Tonwerte das ideale Ausdrucksmittel. In der Rubrik **ZEICHENTECHNIKEN** beschäftigen wir uns mit dem Einsatz von Grauwerten. Weil er flüssig in alle Richtungen zeichnet, ist der Tintenstift genau das richtige Werkzeug, wenn es darum geht, schnelle **SKIZZEN UND STUDIEN** von Menschen anzufertigen.
Mit dem Einsatz von Ölkreiden macht Sie unsere Übung in **PASTELL** vertraut. Sie lernen die Qualitäten dieses Mediums kennen und sammeln nebenbei Erfahrungen in der Sgraffito-Technik.



Für unsere Übung in **AQUARELL** hat Irving Shapiro die vielfältigen Formen einer Hafenansicht zu einer lebhaften Szene komponiert.
Stephen Quillers farbenprächtige Impressionen, die der Künstler in den Blumentälern Kaliforniens sammelte, stellen wir Ihnen **IM ATELIER** vor.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 53

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 53

SKIZZEN UND STUDIEN	
Flott geskribbelt	1457
ÖLMALEREI	
Farbiger Schnee	1459
Schnee im Abendrot	1461
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Welt der Illusionen	1462
ZEICHENTECHNIKEN	
Das Zusammenspiel der Töne	1464
Übung: Zu vorgerückter Stunde	1467
IM ATELIER	
Stephen Quiller	1468
AQUARELL	
Sicherer Hafen	1472
Übung: Fischerboote	1474
PASTELL	
Ölhaltige Pastelle	1478
Übung: Küchenhelfer	1479
SEHEN UND VERSTEHEN	
Rahmenhandlung	1482
MATERIALKUNDE	
Rohrfedern	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

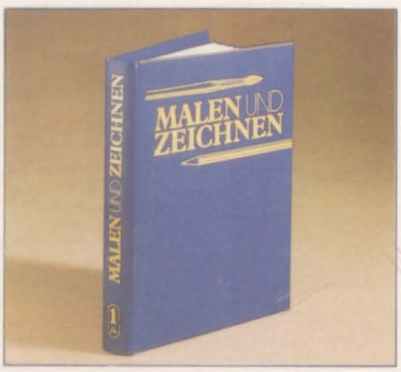
© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Holger Neuhaus (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel: Stephen Quiller, 1457 James Gurney; 1458 Carole Katchen; 1459 Wendon Blake; 1460 Foster Caddell; 1461 Emile Gruppé; 1462–3 Hereward Lester Cooke; 1464 und 1467 David Friend; 1465–6 Harry Borgman; 1468–1471 Stephen Quiller und Barbara Whipple; 1472–3 Rowland Hilder; 1474–1477 Irving Shapiro; 1482–3 Jane Corsellis; 1484 Nick Meglin

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Flott geskribbelt

Um Menschen in Bewegung zeichnerisch zu erfassen, sollten Sie Auge und Hand trainieren – am besten mit einer „schnellen" Skizziertechnik.

Wenn Sie das nächste Mal Bewegungsstudien von Menschen anfertigen wollen, versuchen Sie es doch einmal in der Skribbel-Technik. Die einzelnen Figuren brauchen nicht sehr groß ausgeführt zu werden. Eine Höhe von 5 cm reicht aus, denn: Je größer die Skizze, desto mehr Zeit benötigen Sie.

Fließender Strich

Benutzen Sie am besten einen Tintenstift, und halten Sie ihn, als ob Sie mit ihm schreiben wollten. Diese Haltung läßt von Anfang an flüssiges Arbeiten zu.

Vom Kopf, den Sie als kleinen Kreis zeichnen, ziehen Sie die Linie herab durch den Körper bis zu den Füßen. Von dort gehen Sie in freien Bewegungen wieder hinauf und beschreiben die weiteren Teilformen. Es gibt nur eine Grundregel, die Sie beim Skribbeln unbedingt beachten sollten: Halten Sie den Stift ständig in Bewegung, ohne ihn vom Papier abzuheben.

In den Skribbel-Skizzen von James Gurney wird deutlich, daß die einzelnen Figuren in der Regel aus einer ununterbrochenen Linie bestehen. Dadurch kommt es notwendigerweise zu Überschneidungen und dem für diese Arbeitsweise typischen Eindruck der Durchsichtigkeit der Formen.

Vorzüglich eignet sich die Skribbel-Technik zum „Aufwärmen", bevor Sie etwa einen Menschen portraitieren. Mit ihr gelingt es rasch, verschiedene Posen Ihres Modells zu Papier zu bringen und zu vergleichen. Da Sie beim Portraitieren etwas mehr Zeit haben, können Sie die Skizzen auch in größerem Maßstab anlegen und bei dieser Gelegenheit auch andere Zeichenwerkzeuge erproben.

Tip

INS ROLLEN BRINGEN

Ein ideales Zeicheninstrument für die Skribbel-Technik ist der Tintenstift, auch als Tintenroller im Handel erhältlich. Ähnlich wie bei einem Kugelschreiber verteilt eine kleine Kugel aus Keramik oder Metall die Farbe auf dem Papier – beim Tintenstift jedoch Tinte, die in einer Zeichnung schöner wirkt als die Paste eines Kugelschreibers. Dieser Stift braucht nicht lange angespitzt zu werden, er zeichnet sofort flüssig in alle Richtungen: ein wertvoller Pluspunkt beim schnellen Skizzieren.

„Skribble-Figuren" von James Gurney, Tintenstift auf Skizzenpapier, 14 cm x 21 cm.

„Studien von Sam" von Bob Ragland, Zeichenkohle auf Papier, 84 cm x 53 cm. Elemente der Skribbel-Technik finden sich auch in diesen nachträglich mit Schraffuren überarbeiteten Skizzen.

Farbiger Schnee

Der Schnee in einer Winterlandschaft erscheint selten in reinem Weiß, sondern kann die unterschiedlichsten Farbtöne annehmen.

Um im Winter vor Ort zu arbeiten, ist es meistens zu kalt, außer Sie sind in der glücklichen Lage, die verschneite Landschaft vom Fenster Ihres Arbeitszimmers aus zu malen. Ansonsten kann man Spaziergänge dafür nutzen, um so viele Eindrücke wie möglich zu sammeln und zu Hause vor dem geistigen Auge wieder wachzurufen. Ihre Erinnerung können Sie noch durch Skizzen unterstützen, die Sie direkt vor den Motiven anlegen. Sollten Sie ein Photo als Vorlage für Ihr Gemälde anfertigen, bedenken Sie, daß auf dem Photo die Tonwerte zu kontrastreich erscheinen und die subtilen Farbtemperaturunterschiede verloren gehen.

Die malerische Herausforderung einer Schneelandschaft liegt aber gerade in den Farbnuancen der Schneeflächen, dem Gegenüber von kühlen Tönen in den Schatten und dem warmen Glanz der Bereiche im Sonnenlicht. Außerdem ergibt sich in der kaum farbigen Schneelandschaft ein vielfältiges Nebeneinander von Tonwerten. Dabei werden harte Kontraste von feinen Nuancierungen durchbrochen.

Helldunkel-Verteilung

Im Kontrast zum hellen Schnee wirken die anderen Bildelemente, etwa Bäume oder Gebäude, dunkler und härter von der Umgebung abgegrenzt als in unverschneiten Landschaften. Selbst der Himmel erscheint eindrucksvoller.

Die Helldunkelkontraste vom Schnee zu den Objekten sind stärker als die Unterschiede lichter und schattiger Bereiche. Das führt besonders an sonnigen Tagen dazu, daß die Tonwertverteilung von hellen Schneeflächen und dunklen Gegenständen mit einem feineren Muster von Licht und Schatten durchwoben ist. Häufig hellt auch das Licht, das vom leuchtenden Schnee reflektiert wird, dunkle Gegenstände in der Umgebung der Schneeflächen etwas auf.

Versuchen Sie also in den ersten Skizzen und Kompositionszeich-

Tip

WELCHES WEISS?

Beim Malen einer Schneelandschaft ist Weiß die vorherrschende Grundlage der unterschiedlichen Farbmischungen. Am vielseitigsten ist das Titanweiß. Es ist kräftig und sehr deckend, und es zeigt sogar ein leicht pudriges Aussehen, das an Schnee erinnert. Da dieses Weiß lange vermalbar bleibt, kann man auch noch auf der Leinwand Farbtöne verändern. Kremserweiß eignet sich gut zum Aufhellen von Schneepartien, da es wenig getrübt wird und eine starke Leuchtkraft hat. Im Farbton ist es wärmer als Titanweiß. Zinkweiß ist als Mischgrundlage für Schnee ungeeignet, da seine Deckkraft nicht ausreicht.

M. frdl. Gen. National Museum of American Art

BEDECKTER HIMMEL

An grauen Tagen bildet der Himmel einen Kontrast zum hellen Schnee und wirkt noch dunkler. Die schattigen und lichten Partien weisen weiche Übergänge auf, und die Farbtemperaturen in beiden Bereichen gleichen sich einander an. Sie sollten dennoch vermeiden, für die Schattierungen dem Weiß nur Schwarz beizumischen, da Ihr Gemälde sonst leblos wirkt. Auch bei bedecktem Himmel zeigen die Grautöne viele Farbnuancen. Studieren Sie die Farbigkeit der Graubereiche in Ihrem Motiv genau. Damit diese Partien im Bild lebhaft wirken, versuchen Sie, die zartfarbigen Grautöne durch die Mischung zweier komplementärer Farben mit viel Weiß zu erzielen.

„Brücke bei Carversville" von Edward Willis Redfield, Öl auf Leinwand, 69 cm x 81 cm.

nungen, die Tonwerte in ihrer Vielschichtigkeit zu erfassen. Wenn es Ihnen gelingt, dieser tonalen Grundlage die entsprechenden Farbmischungen zuzuordnen, steht der Darstellung einer Schneelandschaft nichts mehr im Wege.

Farben des Schnees

Die farbige Erscheinung des Schnees verändert sich von den Schatten- zu den Lichtbereichen sehr stark; zudem reflektiert die Oberfläche häufig die Farben der Umgebung, so daß in den seltensten Fällen ein reines Weiß auftritt.

Die von der Sonne beschienenen Flächen haben einen warmen Farbton, den Sie mit Titanweiß und etwas Lichter Ocker natur und einem Hauch Kadmiumrot hell anmischen können.

Die Schattenpartien auf einer Schneefläche wirken dagegen kühler. Hierfür können Sie der Mischung für die lichten Bereiche etwas Kobaltblau hell und Alizarin-Krapplack dunkel hinzufügen.

Da sowohl das Wetter als auch die jeweilige Tageszeit die Wirkung der Farben stark beeinflußt, können die angegebenen Mischungen nur als Orientierung dienen. Beim Mischen sollten Sie beachten, daß schon kleinste Mengen der Farben ausreichen, um das Weiß im Farbton zu verändern. Wegen der Färbekraft der Pigmente ist es beim Malen einer Schneelandschaft auch ratsam, von den hellen zu den dunklen Bereichen zu arbeiten. Beginnen Sie also mit den warmen, leuchtenden Farben, und gehen Sie dann mit der fortschreitenden Entwicklung des Bildes zu den gedämpften, kühlen Tönen über.

KOMPLEMENTÄRE FARBEN

In einer Schneelandschaft erscheinen die Schatten der Schneeflächen in einem Farbton, der komplementär zu den lichten Bereichen ist. So läßt das Sonnenlicht eines klaren Tages die lichten Schneepartien gelblich wirken und die Schatten violett. Der orangerote Schein auf dem Schnee im Licht des frühen Morgens oder Abends verleiht den Schatten einen eher bläulichen Ton.

„Frostiger Morgen" von Foster Caddell, Öl auf Leinwand, 41 cm x 51 cm. Die gelben Farben des sonnigen Lichts stehen in starkem Kontrast zu den blauvioletten Schatten.

Schnee im Abendrot

Emile Gruppé gibt das rötliche Abendlicht in seiner Schneelandschaft durch verschiedene warme Farbmischungen wieder: von mehreren Gelbnuancen über Rotbrauntöne bis zu einem Rotviolett. Selbst der ansonsten kühle Schatten erhält eine warme Anmutung, um das besondere Tageslicht einzufangen.

Geschickt führt Gruppé den Betrachter über die verschiedenen Schneefelder durch das Bild. Der Schattenbereich im Vordergrund lenkt die Aufmerksamkeit auf die große Birke. Sie bildet als größter Bildgegenstand einen Orientierungspunkt für den Betrachter; ohne diesen Baum hätte die Komposition keine Ausdruckskraft. Klar setzen sich die Zweige gegen das dunkle Tannenwäldchen ab und stellen eine optische Verbindung sowohl zum Mittelgrund als auch zu den Hügeln im Hintergrund her.

„Wiesen im Schnee" von Emile Gruppé, Öl auf Leinwand, 64 cm x 76 cm.

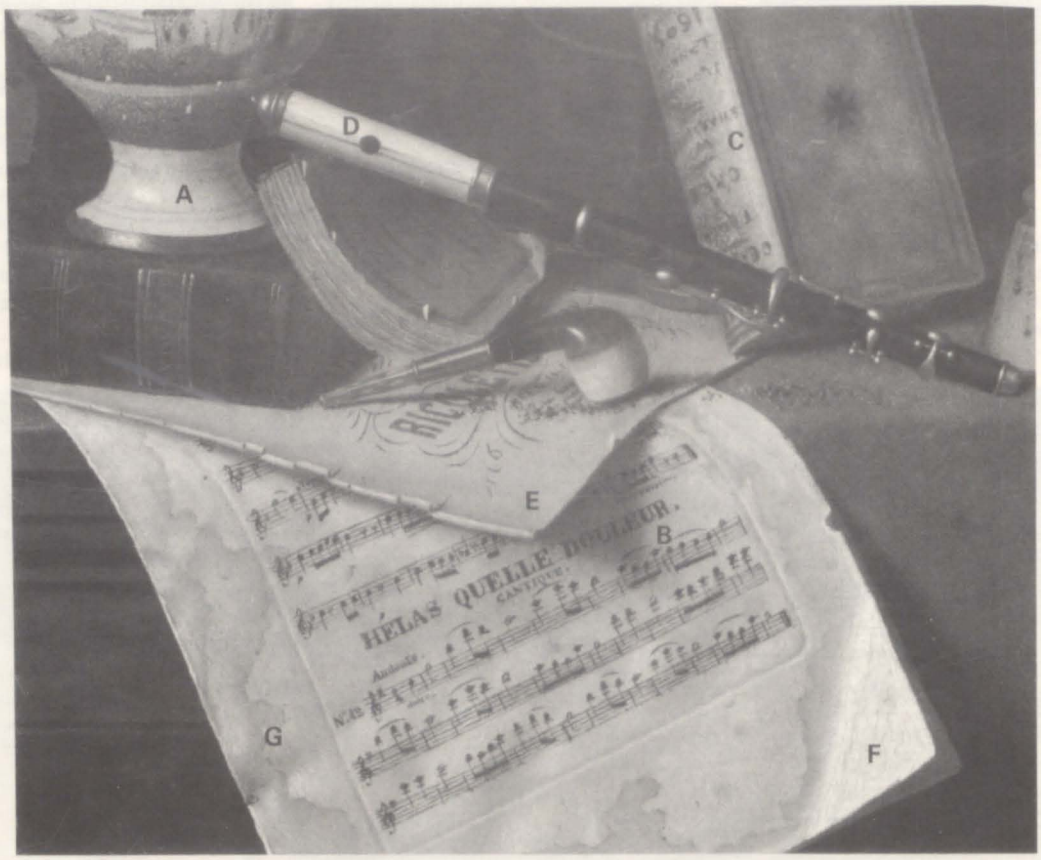
Auf den trockenen Farbauftrag des Tannenwaldes deutet Gruppé mit einer lasierenden Schicht trockenes Laub an. Mit einem pastosen Auftrag entstehen der Stamm und die Zweige.

Obwohl es meist ausreicht, die Schattenfarben dünn aufzutragen, ist hier die Farbe pastos angelegt, um die dicken Schneeschichten anzudeuten.

Damit die unregelmäßige Schneedecke zur Geltung kommt, setzt der Künstler Licht- und Schattentöne mit breiten Pinselstrichen ineinander.

Welt der Illusionen

Ein Stilleben eignet sich besonders für eine illusionistische Malerei, in der die Gegenstände durch Licht, Schatten und genau dargestellte Oberflächenstrukturen eine fast greifbare Realität erhalten.



William Michael Harnett (1848–1892) gilt als einer der bedeutendsten Maler der reglosen Welt von Gegenständen. In seinen Stilleben greift Harnett die abendländische Tradition auf: Die Gegenstände werden im Vordergrund in ihrer natürlichen Größe dargestellt, und durch Schlagschatten und perspektivische Verkürzungen wird die Illusion eines dreidimensionalen Arrangements geschaffen. Sein erster Beruf als Silbergraveur mag zu der bestechenden Sicherheit geführt haben, mit der er dann als Maler die unterschiedliche Wirkung der Materialien einzufangen wußte.

Dem Künstler dient vor allem die Beleuchtung zur Modellierung der Gegenstände. Während die Öllampe und einige Bücher im Halbdunkel des Raums vor dem fast schwarzen Hintergrund stehen, setzt Harnett die Dinge im Vordergrund bewußt ins Licht. Dabei nutzt er das Glanzlicht auf dem glatten Krug (A) den Schatten, den die Partitur wirft (B), und die unterschiedliche Helligkeit von Buchrücken und -deckel (C), um einen räumlichen Eindruck aufzubauen.

Materialwirkung

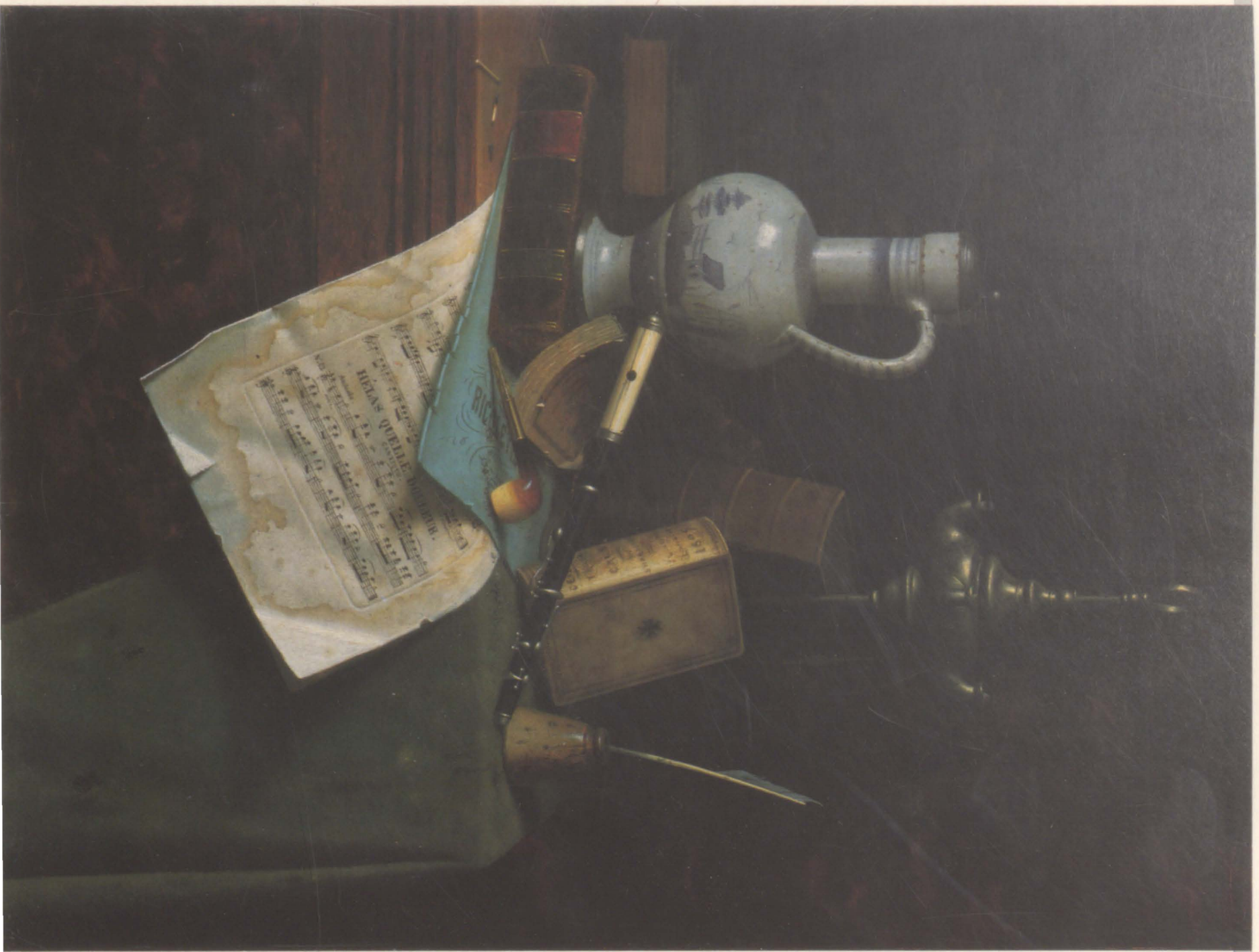
In der Darstellung der verschiedenen Oberflächen der Gegenstände zeigt sich Harnetts meisterliches Können. So verleiht er dem Mundstück der Piccoloflöte durch feine Risse und einen gelblichen Schimmer das Aussehen von Elfenbein (D). Noch erstaunlicher ist die Art, wie Harnett die unterschiedliche Papierqualität der Partiturblätter zur Geltung bringt. Durch die zarten Lasuren eines Grüntons läßt er das blaue Papier alt wirken; außerdem verstärkt er den brüchigen Eindruck noch durch die Risse an den hellen Rändern. Da Glanzlichter fehlen, entsteht die Anmutung einer weichen, stumpfen Oberfläche (E).

Dagegen läßt der Künstler das Notenblatt im Material fester erscheinen, indem er harte Knicke durch ein fast ungetrübtes Weiß heraushebt (F). Besonders gelungen wirken die Wasserflecken (G): Die zarten Verfärbungen scheinen wirklich im Papier zu stecken.

Die komponierte Zusammenstellung läßt die Dinge ihre eigene Geschichte erzählen.

„Meine kostbaren Dinge" von William Michael Harnett, Öl auf Holztafel, 45 cm x 33 cm.

M. frdl. Gen. National Gallery of Art, Washington D.C., Geschenk der Avalon Stiftung



Das Zusammenspiel der Töne

Mit der überlegten Komposition der Tonwerte bringen Sie Atmosphäre in Ihre Zeichnungen, denn die Lichtführung ist ein gutes Ausdrucksmittel von Stimmungen.

Wenn Sie ein Motiv, das normalerweise durch seine Farben wirkt, nur in Schwarz, Weiß und Grautönen wiedergeben wollen, sind Sie gezwungen zu abstrahieren. In der Malerei sind die Farben das geeignete Mittel, um Bildelemente voneinander abzugrenzen, und auch den Blick des Betrachters leiten Sie mit Farben durch das Bild. In einer Zeichnung kann das Zusammenspiel der unterschiedlichen Grautöne diese eminent wichtigen kompositorischen Aufgaben übernehmen.

Eine interesssante Übung, die Ihnen hilft, farbige Motive auf ihre Grauwerte zu untersuchen, besteht darin, Tonwertstudien von Gemälden anzufertigen. Hilfreich ist es auch schon, Schwarzweiß-Reproduktionen zu betrachten. Weil in ihnen die Farben in Schwarz, Weiß und Grautöne übersetzt sind, können Sie die dem Gemälde zugrundeliegende Konstruktion – seine Zeichnung – erkennen.

Photo: Art News, New York

„Baum" von Loren McIver, Öl auf Leinwand. Beachtlich ist das ausgewogene Zusammenspiel der hellen und dunklen Tonwerte, das eine weiche, geheimnisvolle Wirkung erzeugt.

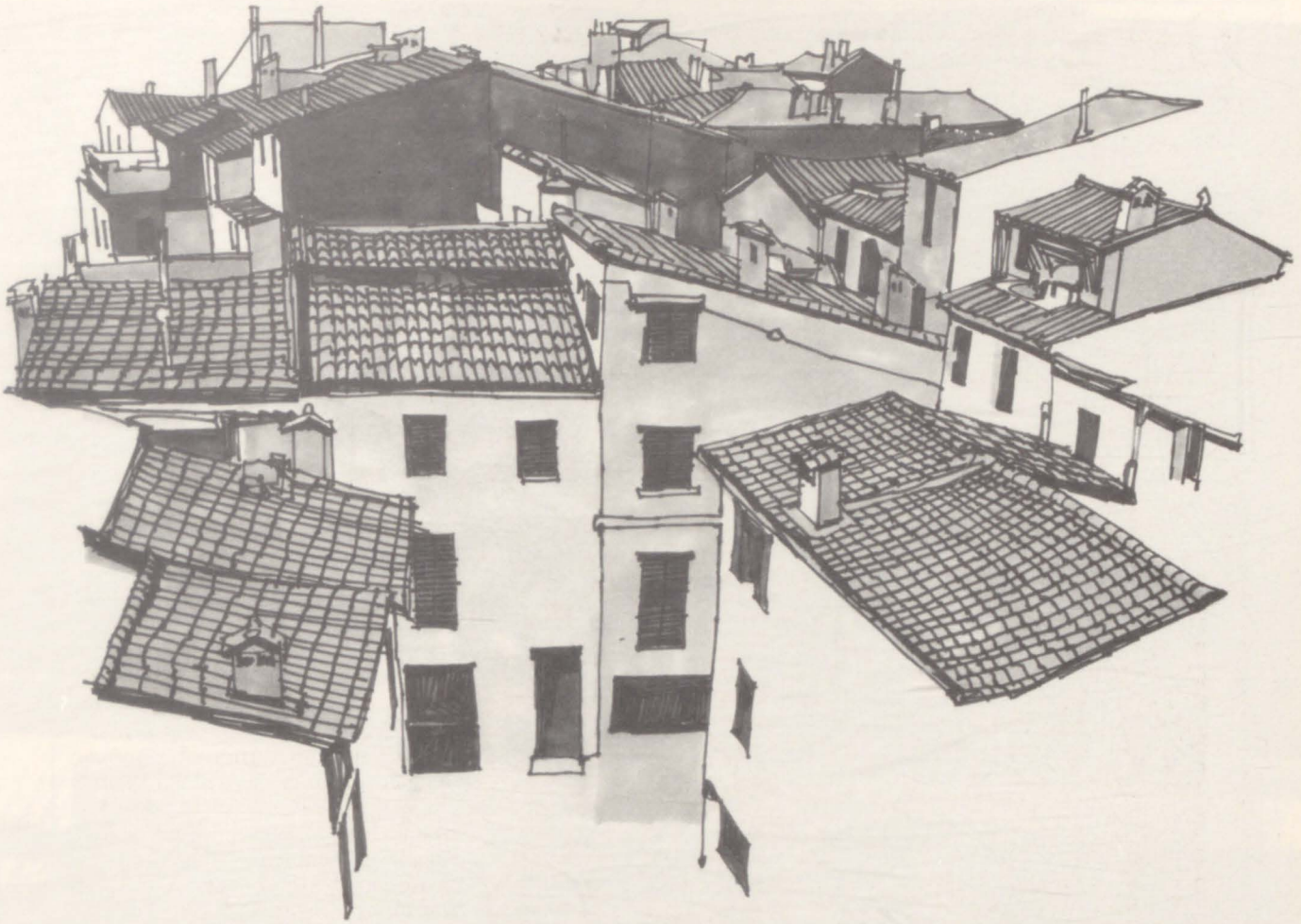
Gleichgewicht halten

Bei der Abbildung auf dieser Seite handelt es sich nicht um eine Zeichnung, sondern um die Schwarzweißwiedergabe eines Ölgemäldes. Helle und dunkle Tonwerte befinden sich in ihr im Gleichgewicht: Die tiefschwarzen Äste und Zweige des Baumes, die an Bleifassungen alter Kirchenfenster erinnern, sind durch die weißen Knospen an den Astspitzen ausbalanciert. Überdies sind sämtliche kleinen Flächen zwischen den Ästen in hellen Grautönen auf eine ausgesprochen poetische Art und Weise beschrieben.

Die Knospen heben sich im hellen Tonwert noch deutlich vom hell erleuchteten Hintergrund ab. Sie beginnen dadurch zu leuchten und verstärken die Lichtwirkung des Bildes etwa so, als stünde der ganze Baum in Flammen.

Loren McIver benutzt die Tonzeichnung nicht zur Wiedergabe dessen, was er sieht, sondern vor allem dazu, gezielt eine Stimmung wachzurufen. Dunkle, kräftige Grautöne geben einem Bild normalerweise eine bedrückende Atmosphäre. Hier stehen sie jedoch in enger Nachbarschaft zu den hellen Tönen und erzeugen den Eindruck von diffusem Licht, das den Baum wie ein Heiligenschein umgibt. Der Baum erscheint als lebendiges, fast als beseeltes Wesen.

Wenn Sie eine lineare Zeichnung mit Tonwerten kombinieren, sollten Sie beiden Ausdrucksmitteln die gleiche Bedeutung beimessen und nicht den Tonflächen eine untergeordnete Rolle zuweisen. Es empfiehlt sich auf keinen Fall, zuerst die Linien fertigzustellen und die Tonwerte zum Schluß einzufügen. Auf diese Weise ergibt sich kaum ein



einheitliches Bild. Besser ist es, Sie konzentrieren sich gleichermaßen auf lineare wie tonale Elemente. Wenn Sie Linien und Tonflächen nebeneinander ausarbeiten und mit den mittleren Grautönen beginnen, gelingt Ihnen eine ausgewogene Abstufung der Tonwerte eher und damit auch eine geschlossene Gesamtwirkung des Bildes.

Über den Dächern

In seiner Studie „Stadt" setzt Harry Borgman Tonflächen ein, um die geometrische Form der architektonischen Elemente und das räumliche Gefüge zu verdeutlichen. Wie im Gemälde von Loren McIver kommt den Tonwerten also auch hier eine besondere Bedeutung zu, auch wenn das Motiv durch sie hier nicht überhöht wird.

Die Tonflächen reichen ein wenig über ihre lineare Begrenzung hinaus – ein sicheres Zeichen dafür, daß der Künstler die Tonwerte nicht der Linie unterordnet. Erst im Zusammenspiel beider Gestaltungselemente bilden sich Licht- und Schattenflächen heraus, die die typische Lichtstimmung strahlenden Sonnenscheins trefflich wiedergeben.

Darüberhinaus beweist Borgmans Zeichnung, daß die geschickte Handhabung der Tonwerte auch einen Eindruck von Farbigkeit erzeugt: Aufgrund seiner visuellen Erfahrung deutet der Betrachter den Grauton der Dachziegel als Rot.

Der Himmel ist ein hervorragendes Motiv, um es in verschiedenen Tonwerten wiederzugeben. Selbst an einem klaren, wolkenlosen Tag kann man über seine Fläche hinweg feine Variationen der Tonwerte ausmachen, scharf umrissene Wolken enthalten Tonabstufungen in reicher Fülle, und graue, dunstige oder wolkenverhangene Himmel sind geradezu ideal für Tonwertstudien.

Ein guter Einstieg ist es, wenn Sie einmal versuchen, ein Unwetter oder eine Vollmondnacht als Tonwertstudie darzustellen: Alle Far-

„Stadt" von Harry Borgman, Marker und Filzstift auf Papier. In dieser Zeichnung verdeutlichen die Tonflächen die geometrischen Formen der Häuser und beschreiben das gleißende Sonnenlicht.

Tip

UMKEHRUNG INS NEGATIV

Als Übung, mit der Sie Ihre Wahrnehmung von Tonwerten schulen können, sollten Sie einmal die Verhältnisse in einer Tonzeichnung umkehren, so daß Ihre Arbeit wie photographisches Negativ erscheint. Nehmen Sie sich für den Anfang ein einfaches Motiv vor. Wenn Sie mit den mittleren Grautönen beginnen, lassen sich Lichter und Schatten später leichter einschätzen.

„Unwetter im Mittelwesten" von Harry Borgman, Bleistift und Marker auf Bristolkarton. Der Künstler deutet mit weißem Stift den Regen an, ohne die eindringliche Wirkung der Tonzeichnung abzuschwächen.

bigkeit ist vom Himmel gewichen, und zu erkennen ist auch in der Natur nichts weiter als eine Palette von Grautönen.

Ein Naturschauspiel

„Unwetter im Mittelwesten" stellt sehr überzeugend die drückende Stimmung bei einem Gewitter dar. Der schwer über der Landschaft hängende, düstere Himmel nimmt den größten Teil der Bildfläche ein. Hell und Dunkel hat Borgman hier keineswegs gleichwertig gesetzt; gerade darum verfehlen die sparsam gesetzten Lichtstreifen ihre Wirkung nicht. Sie scheinen den Bereich über dem Horizont regelrecht zu elektrisieren. Einige Lichtstrahlen auf der Landschaft reißen die Häuser und das Feld im Mittelgrund aus dem Dunkel. Feine Linien mit weißem Buntstift deuten Regen an, einige dunkle Linien verdeutlichen Details an den Gebäuden, aber im wesentlichen besteht die Zeichnung aus einer Reihe horizontaler Tonflächen.

Farbmarker mit breiter Spitze, wie sie Harry Borgman verwendete, ermöglichen schnelles, flächendeckendes Arbeiten und verleiten nicht dazu, sich in Details zu verlieren. Erhältlich sind die Marker in verschiedenen Grautönen, und es empfiehlt sich, für Tonwertstudien eine gleichmäßig abgestufte Skala zu verwenden. Für Details können Sie einen dunkelgrauen Buntstift mit den Markern kombinieren.

Übung: Zu vorgerückter Stunde

Eine Szene, die bei Tageslicht idyllisch und ansprechend wirkt, kann bei Nacht zu einem dramatischen Stimmungsbild werden. Um eine solche Atmosphäre wiederzugeben, eignet sich am besten die Tonzeichnung. Skizzieren Sie eine attraktive Landschaft nur mit Linien. Geben Sie die gleiche Szene bei Mondschein wieder, indem Sie nun mit Tonwerten arbeiten. Benutzen Sie die Seite eines Kohlestäbchens, oder zeichnen Sie mit Pinsel oder Tusche, um möglichst sanfte Tonflächen zu erzielen. So können Sie die gespenstische Stimmung des Mondlichts allein durch wohlüberlegte Hell-Dunkel-Kontraste herausarbeiten.

„Egham Lock" von Sir Francis Haden, 15 cm x 23 cm. Radierung (oben), Mezzotinto (unten)

Metropolitan Museum of Art, New York

Stephen Quiller

Die Blumenanbaugebiete Kaliforniens sind für Stephen Quiller eine Quelle für Inspirationen.

„Ich lebte eine Zeitlang in einem riesigen Blumenanbaugebiet in Kalifornien, und im Frühling waren die Beete ein einziges leuchtendes Farbenmeer," erzählt uns Stephen Quiller voller Begeisterung.

„Besonders reizvoll empfand ich den Kontrast, den die vielen Arbeiter zu diesen Blumenfeldern darstellten. Ihre sommerliche Kleidung und die Hüte mit den Schleiern zum Schutz gegen Bienen setzten sich lebhaft gegen die Blumen ab, während sie in den Feldern Unkraut zupften und Blüten sammelten.

Dieser Eindruck ließ mich nicht mehr los, und meine lebhaften Erinnerungen regten mich zu verschiedenen Kompositionen an. Für mein Bild ‚Blumenmädchen-Phantasie' stand meine Frau Modell, und zwar in einem Kostüm, das ich mir aus dem kleinen Theater unserer Stadt entliehen hatte. Da einige Blumen-

mädchen das Bildzentrum bilden sollten, fertigte ich mehrere Skizzen an, für die meine Frau verschiedene Bewegungshaltungen einnahm. Drei davon wählte ich aus, um rund um diese Posen mein Blumenthema zu entwickeln.

In diesem Bild kombinierte ich zum ersten Mal Aquarellfarben und Gouache. Ich arbeite zwar am liebsten mit Aquarellfarben, aber für einige Bildelemente mußte der Farbauftrag deckend sein. So wollte ich beispielsweise die Figuren im Bild und die Blütenblätter klar gegen die orangerote Umgebung abgrenzen. Ich setzte deshalb die Weiß- und Blautöne mit den deckenden Gouachefarben auf die Aquarellverläufe. So ist es möglich, auch feine, helle Details über einem dunklen Untergrund auszuführen.

Als ich das Bild ‚Blumenmädchen-Phantasie' beendet hatte, war

‚Blumenmädchen-Phantasie', Aquarellfarbe und Gouache auf festem Aquarellpapier, 54 cm x 75 cm.

Sammlung Charlene Quiller

„Um den leuchtenden weißen Blütenkranz (oben) zu betonen, trug ich deckendes Gouacheweiß auf und setzte zusätzlich dunkle Aquarellakzente in der Umgebung, und zwar in Orange, Rotorange und Dunkelrot. Die Blumen an den unteren Bildecken (unten) habe ich nicht mit der 'Batikmethode' aufgebaut, sondern mit verschiedenen Rotorangetönen direkt auf das feuchte Papier gemalt. Ihre sanften Verläufe bilden den Rahmen für die Blumenpflückerinnen."

Tip

EIGENHEITEN DER WASSERFARBEN

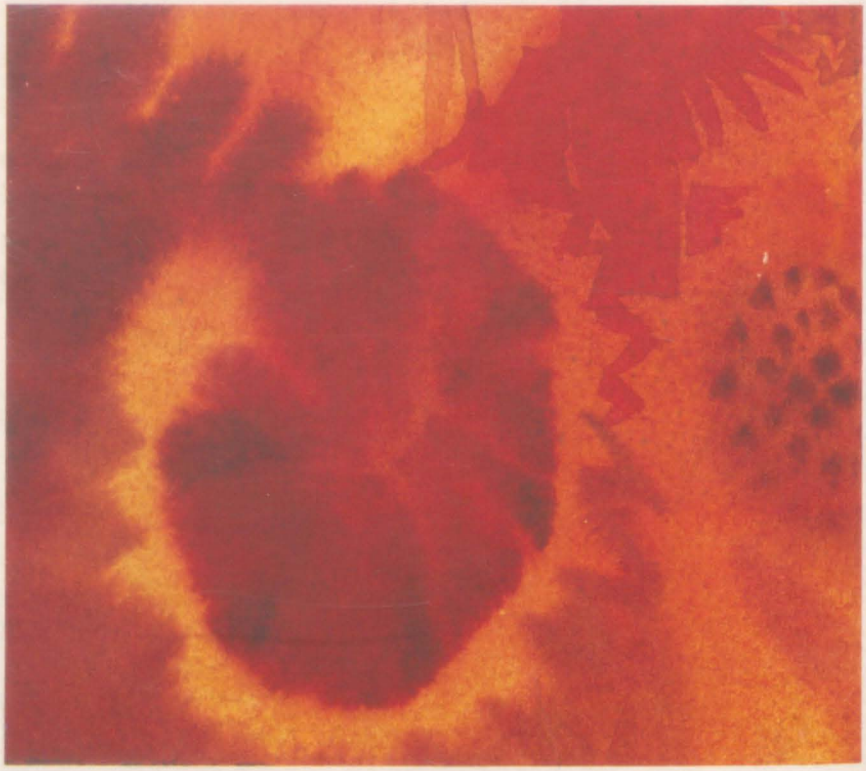
„Sowohl Aquarell- als auch Gouachefarben sind wasserlöslich und auch nach dem Trocknen anfällig für Feuchtigkeit. Zum Schutz rahme ich meine Bilder deshalb mit einem Passepartout unter Glas. Da der nasse Farbauftrag intensiver wirkt als der getrocknete, trage ich die Farben immer etwas gesättigter auf.
Wenn ich mit Gouache einen pastosen Auftrag erzielen will, lege ich mehrere Farbschichten übereinander, da eine einzige dicke Schicht Risse bilden würde. Aquarellfarben lassen sich nicht pastos verarbeiten; dafür bieten sich andere Möglichkeiten an, eine Texturwirkung zu erzielen, etwa Trockenpinselstriche auf rauhem Papier, Sprenkel auf feuchtem Grund oder Naß-in-Naß-Verwaschungen."

ich mit dem Ergebnis zufrieden. Aber rückblickend entdecke ich doch verschiedene Stellen, an die ich heute anders herangehen würde. So wirken die Figuren zum Beispiel ein bißchen steif und wie mit der Schere ausgeschnitten. Gerade bei den deckenden Farbaufträgen würde ich heute die Konturen weicher in die farbige Grundlage übergehen lassen.

Die Batikmethode

Eine helle Untermalung, wie hier das Gelborange, hat sich als sehr hilfreich erwiesen, um dem Bild Geschlossenheit zu verleihen. Auf ihr baute ich stufenweise dunklere Töne in einer Technik auf, die ich ‚Batikmethode' nenne, da man sie eigentlich in der Stoffmalerei verwendet. Man deckt dazu einige Stellen des Gemäldes ab, ehe man die Farbschichten aufträgt.

Für dieses Gemälde feuchtete ich zunächst das Aquarellpapier an und trug eine blasse gelb-orangene Farbschicht auf. Nach dem Trocknen maskierte ich die Bereiche für die Figuren und einige für die Blumenformen. Dann überzog ich das Ganze mit einem dunkleren orangefarbenen Ton, und nachdem auch dieser getrocknet war, malte ich mit der Maskierflüssigkeit kleine Blumenmuster ein. Diesen Vorgang wieder-



„Die mit der Abdeckmethode entstandenen Blumen wirken durchscheinend, die deckend gemalten sehr körperhaft."

holte ich mehrmals, und mit jedem neuen Farbauftrag wurde der Farbton kräftiger.

Als alles trocken war, entfernte ich die Maskierflüssigkeit, um die helleren Stellen frei zu legen. Die Blumen ließ ich teilweise als farbig abgestufte Ausschnitte stehen oder setzte einige Akzente mit deckendem Weiß. Die Blumenpflückerinnen bereitete ich mit Aquarellfarben zunächst farblich vor. Erst als auch hier die orangene Farbe trocken war, gestaltete ich mit mehreren Schichten Gouachefarben in Weiß und Cölinblau die Blusen, Röcke und Hüte.

Ich finde, daß die matten, deckenden Gouachefarben einen schönen Gegensatz zu den durchscheinenden, ausgesprochen lebhaften Aquarellverläufen darstellen."

„Für die Darstellung feinerer Details in meinen Bildern verwende ich einen dünnen Marderhaarpinsel."

Sicherer Hafen

Ob geschäftig oder verträumt – ein kleiner Fischerhafen mit seiner Formen- und Farbenvielfalt hält Motive für jeden Künstler bereit.

Der Anblick kleiner Fischerboote und Kutter, die scheinbar ungeordnet im Hafen liegen, reizt dazu, sogleich mit dem Malen zu beginnen. Einige Tips sollen Ihnen helfen, die möglichen Fehlerquellen zu umgehen, die ein derart vielfältiges Motiv in sich birgt:

☐ Kundschaften Sie das ganze Hafengelände gründlich aus, damit Sie ein Gefühl für seine besondere Atmosphäre bekommen.

☐ Wenn Sie sich für ein Motiv entschieden haben, betrachten Sie es ausgiebig von allen Seiten, bis Sie den interessantesten Blickwinkel und Auschnitt gefunden haben.

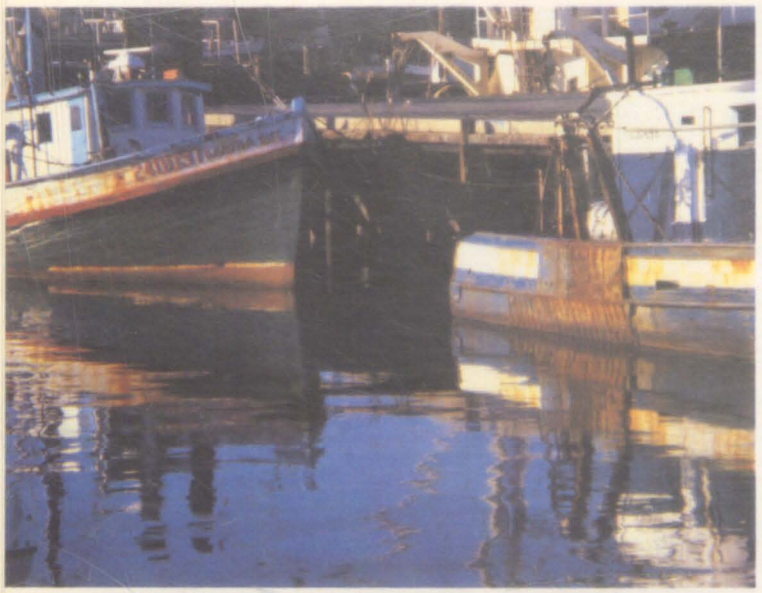
☐ Direktes Sonnenlicht oder reflektiertes Licht kann die Wahrnehmung der Tonwerte erschweren. Fertigen Sie darum mehrere einfarbige Skizzen an, in denen Sie sich nur auf das Hell und Dunkel konzentrieren. Erst wenn die Tonwerte stimmen, sollten Sie an die Farbgebung denken.

☐ Zu viele Einzelheiten verwirren. Trennen Sie also Wichtiges von Unwichtigem. Weichen Sie auch ruhig von dem ab, was Sie sehen, wenn es der Klarheit des Bildaufbaus dient.

☐ Behalten Sie stets die Gesamtkomposition im Auge, und bringen Sie Ihre persönliche Wahrnehmung des Motivs zum Ausdruck.

☐ Falls es Ihre Komposition erfordert, stellen Sie einzelne Elemente um oder verändern Sie sie. Behalten Sie aber den gleichen Blickwinkel bei, da sich sonst Unstimmigkeiten in der Perspektive ergeben.

„Bei Ebbe" von Rowland Hilder, Aquarell, 28 cm x 38 cm. Für diese stimmungsvolle Komposition hat der Künstler die grundlegende Verteilung von Licht, Schatten und Farbtönen vor Ort festgelegt und das Bild dann im Atelier in den Details beendet.



WAS SIE BRAUCHEN
- Ein Blatt rauhes Aquarellpapier, ca. 45 cm x 70 cm
- Pariserblau, Umbra gebrannt, Krapplack dunkel, Umbra natur, Kobaltviolett hell, Phthalogrün, Olivengrün, Siena gebrannt und Cölinblau
- Rundpinsel Nr. 2, Nr. 12, Flachpinsel Nr. 10
- Abdeckflüssigkeit, ein Papiermesser.

Übung: Fischerboote

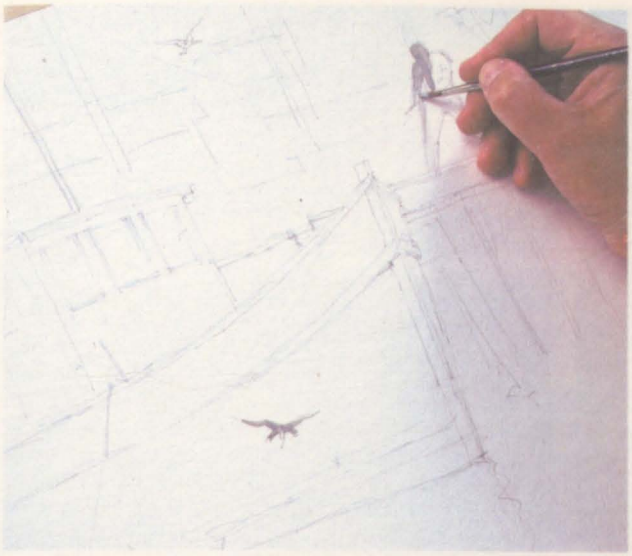
In unserer zweiteiligen Übung zeigt Ihnen Irving Shapiro, wie man eine Hafenszene anlegt und dabei alle bildnerischen Möglichkeiten der Farben, Formen und Texturen ausschöpft. Er hat sich einen Ausschnitt des Hafens gewählt, in dem Fischerboote, die an einem menschenleeren Kai vor sich hin dümpeln, das Bildzentrum bilden.

Ein Photo an Ort und Stelle

Die Hauptschwierigkeit dieses Motivs ist, die Vielfalt der Flächen, Formen sowie Farben zu erfassen, ohne jede Einzelheit genau wiederzugeben. Diese Szene eignet sich hervorragend, um zu lernen, grundlegende Bildelemente an der verwirrenden Vorlage zu erkennen und sie zu vereinfachen.

Das Photo, das der Künstler an Ort und Stelle aufgenommen hat, zeigt sehr gut, wie vielschichtig das Motiv ist. Einige Details, wie beispielsweise den Kran auf dem Anleger oder die Aufbauten der Schiffe weiter im Hintergrund, empfand er als störend. Um für größere Klarheit zu sorgen, nimmt Irving Shapiro bereits in einer Tonwertskizze die wichtigsten Veränderungen vor: Er vereinfachte zunächst den Hintergrund und die Reflexionen auf dem Wasser. Im Unterschied zum Photo rückte er das linke Fischerboot ins Zentrum und das rechte Boot noch weiter aus dem Blickfeld. Mit einigen Möwen und einem Mann auf dem Kai bringt Shapiro Leben und Abwechslung in die Komposition.

1



1. Vorarbeiten

Befestigen Sie Ihre fertige Skizze am oberen Rand des Zeichenbretts, um die Anhaltspunkte für die Verteilung der Tonwerte stets vor Augen zu haben. Dann übertragen Sie mit feinen Bleistiftstrichen die wichtigsten Umrißlinien auf Ihr Aquarellpapier.

Die Formen der Figur und der Möwen sollen bis zuletzt von Farbaufträgen frei bleiben. Mit ihnen will der Künstler helle Akzente setzen, die man am besten erst ausführt, wenn die dunklen Partien gemalt sind.

Mit einem Pinsel Nr. 2 und Maskiergummi decken Sie diese Partien ab; bevor Sie mit weiteren Farbaufträgen beginnen, lassen Sie sie vollständig trocknen.

2. Der Hintergrund

Um die großen Flächen am oberen Bildrand malen zu können, ist es bequemer, Sie richten das Zeichenbrett ein wenig auf. Legen Sie mit großzügigen breiten Strichen und einem Flachpinsel Nr. 10 die dunklen Partien des Hintergrundes an. In der weiteren Farbgestaltung können Sie sich an diesen dunklen Bereichen zur Entwicklung der mittleren Farbwerte orientieren. Auf diese Weise entsteht ein harmonischer Tonwertaufbau von Dunkel nach Hell.

Beginnen Sie mit der Hintergrundgestaltung an der linken oberen Ecke mit einer Mischung aus Pariserblau, Umbra gebrannt und Krapplack dunkel. Im Anschluß werden die Fischernetze, die zum Trocknen oben am Mast befestigt sind, mit einer Mischung aus Umbra natur mit einigen Spritzern Kobaltviolett dunkel und Siena natur angedeutet. Arbeiten Sie mit einem recht trockenen Pinsel, weil die aufgerissene Farbfläche den Eindruck einer lockeren Textur erweckt.

2

3

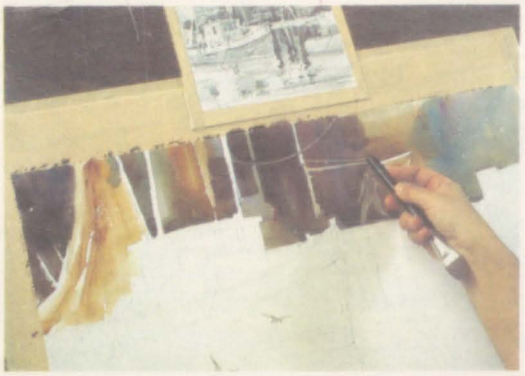
3. Lebhafte Flächen

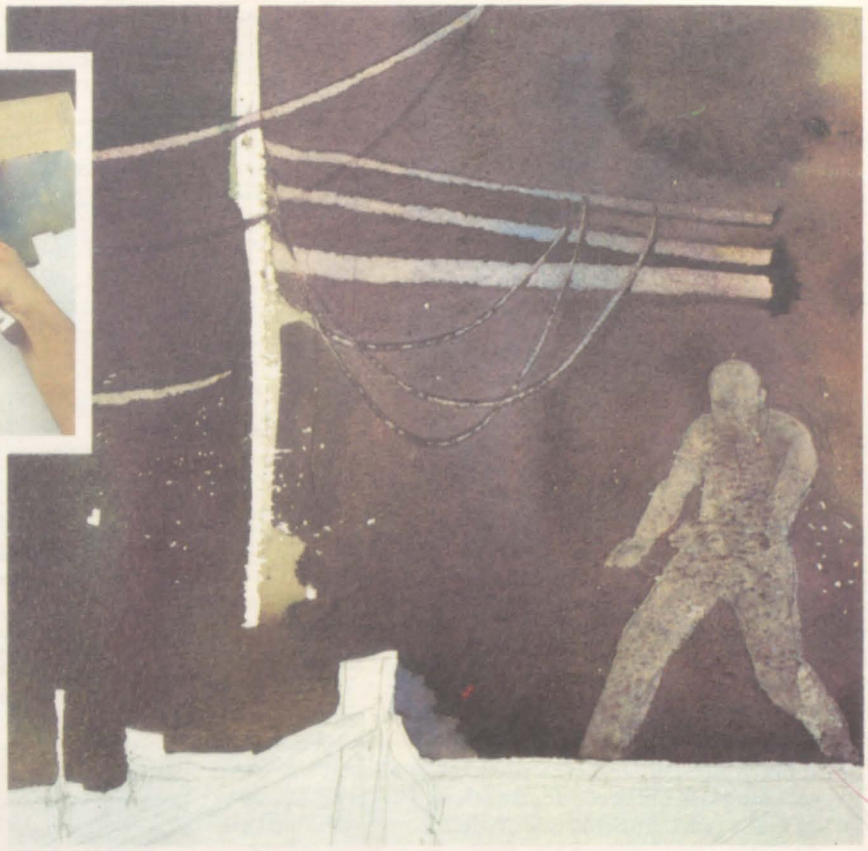
Wenn Sie den Hintergrund in verschiedene Flächenformen zwischen den Masten gliedern, achten Sie auf ihre unterschiedlichen Abstände, da sich hieraus ein interessanter Flächenrhythmus ergibt.

Die Kaianlagen im Hintergrund werden nur durch die farblich abwechslungsreichen Zwischenräume gestaltet. Gehen Sie dabei nicht zu sehr ins Detail, damit die Aufmerksamkeit nicht von den Booten abgelenkt wird.

Tragen Sie die Mischungen großzügig auf, wobei Sie die bisher verwendeten Farben in den Anteilen variieren lassen.

4





4. Die Aufbauten

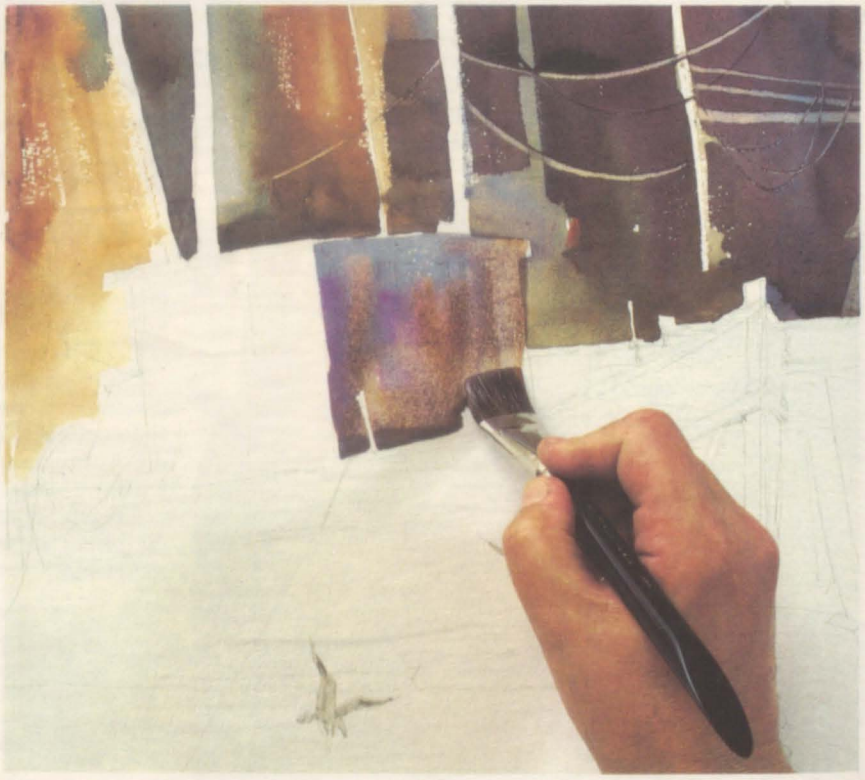
Wenn Sie den Hintergrund mit gedämpften dunklen Tönen fertiggestellt haben, kratzen Sie aus dem noch feuchten Farbauftrag mit dem Pinselstiel breite gerade Linien heraus: Diese deuten die Stangen und Stützen an. Die schmalen geschwungenen Linien stellen Taue und Seile dar. Auf keinen Fall sollten Sie das ganze ausgeklügelte System der Schiffsaufbauten darstellen: Einige entscheidende Striche genügen! Wichtiger ist vielmehr, daß Sie die Farbfläche in einer rhythmisch interessanten Abfolge unterteilen.

Das Papier, das beim Auskratzen zum Vorschein kommt, hat schon Farbe angenommen und stellt somit eine gute Verbindung zwischen dem dunklen Hintergrund und den weißen Vertikalen der Masten her.

5. Das Boot

Im Gegensatz zu den bewußt gedämpften Tönen des Hintergrundes rückt der Künstler das linke Boot mit etwas helleren und leuchtenden Farben weiter in den Vordergrund. Beginnen Sie mit der Front des Führerhauses. Tragen Sie hierfür die Farben Kobaltviolett dunkel, Kobaltblau hell und Umbra natur naß-in-naß so auf, daß sie leicht ineinander laufen können.

5



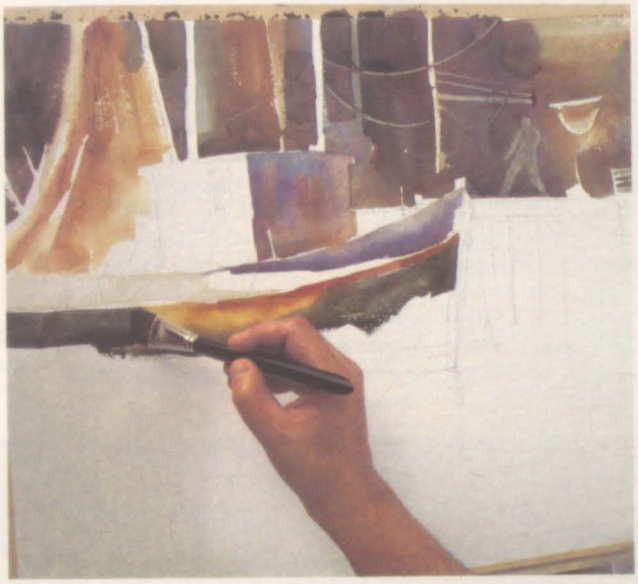
6. Der Schiffsrumpf

Für den Schiffsrumpf verwendet Shapiro Phthalogrün, Olivengrün, Siena gebrannt und Siena natur. Er arbeitet von oben nach unten und läßt die Farben auf dem feuchten Papier ebenfalls zart ineinander verlaufen. Auf diese Weise entstehen nicht nur lebhafte Farbflächen. Dem Künstler gelingt es überdies, auf dem Rumpf spielende Lichtreflexe wirkungsvoll und überzeugend darzustellen.

7. Das Wasser

Um den Fluß der Farben kontrollieren zu können, sollten Sie für diesen Arbeitsschritt das Zeichenbrett wieder flach hinlegen. Bevor Sie die Wasserfläche gestalten, feuchten Sie diese Partie mit einem Flachpinsel etwas an. Ziehen Sie dann nacheinander die verdünnten Farben Umbra gebrannt, Olivengrün und Cölinblau mit langgezogenen Pinselstrichen bis zum unteren Bildrand, um die leichten Wellen anzudeuten.

6



7

8. Weitere Betonungen

Wenn der Farbauftrag des Wassers trocken ist, richten Sie das Zeichenbrett wieder auf, damit Sie den Hintergrund noch weiter ausarbeiten können.

Setzen Sie einige dunkle Akzente in die großen Flächen, wodurch der Hintergrund weniger flach wirkt und ein dreidimensionaler Eindruck entsteht.

Im zweiten Teil unserer Übung zeigen wir Ihnen, wie man die Reflexionen im Wasser anlegt und der Komposition mit Details den letzten Schliff verleiht.

8

Ölhaltige Pastelle

Wenn Sie den Zauber eines flüchtigen Augenblicks mit Farbe einfangen wollen, sollten Sie Ölpastelle in Ihrer Skizzenausrüstung mitführen.

Auf den ersten Blick unterscheiden sich Ölpastelle kaum von den weichen Pastellkreiden. Während jedoch Pastellkreiden leicht zerbröckeln und ihr Farbauftrag sehr empfindlich ist, lassen sich Ölpastelle geschmeidig auftragen, ohne zu verwischen. Zudem braucht die Farbschicht eines Ölpastells nicht fixiert zu werden; ein unschätzbarer Vorteil, wenn Sie während eines Ausflugs malen wollen.

Durch die ölhaltige Zusammensetzung ist es nicht einfach, die kräftigen, leuchtenden Farben miteinander zu vermischen. Sie können die einzelnen Farbbereiche aber nach pointillistischer Manier aufbauen, indem Sie verschiedenfarbige kleine Striche und Punkte dicht nebeneinandersetzen. Diese Farbtupfen bilden aus einiger Entfernung eine zusammenhängende Fläche, die als lebhafter Mischton wahrgenommen wird.

Mit Ölpastellen lassen sich ohne Schwierigkeiten deckende Farbflächen anlegen. Damit solche Bereiche eine ausdrucksvolle Struktur aufweisen, empfiehlt es sich dennoch, stets etwas vom Untergrund sehen zu lassen. Eine Ausnahme bildet die Schabetechnik (Sgraffito). Hierbei sollte die Papieroberfläche mit dem Farbauftrag vollständig gesättigt sein, bevor man mit einem Palettmesser helle Akzente auskratzt. So lassen sich etwa Glanzlichter setzen oder Farbbereiche im Tonwert gezielt aufhellen.

Tip

ÖLPASTELLE MISCHEN

Obwohl Ölpastelle ihre kräftige, leuchtende Wirkung am besten entfalten, wenn sie unvermischt in klar gegeneinander abgesetzten Farbflächen aufgetragen werden, können Sie stellenweise auch zwei oder mehr Farben vorsichtig mit den Fingern oder einem Tuch verreiben, um einen Mischton zu erzielen.
Wenn Sie ein terpentingetränktes Tuch verwenden, wird der Mischton noch gleichmäßiger.

Eigentlich diente die Skizze ‚Badende' von Stan Smith als Vorlage für ein Gemälde. Sie ist aber so ausdrucksvoll, daß sie als eigenständige Zeichnung stehen kann.

Übung: Küchenhelfer

Stan Smith wählte einen Topf mit alltäglichen und unentbehrlichen Küchenhelfern als Motiv, weil ihn die Kombination verschiedener Formen und Materialien besonders reizte. Da er gerne spontan arbeitet, ohne die Farben erst auf einer Palette anmischen zu müssen, haben sich Ölpastelle für ihn als ideal erwiesen.

1. Umrisse und erste Farben

Der Künstler beginnt mit einer leichten Umrißzeichnung der einzelnen Gegenstände. Die feineren Linien erzielt er mit der Kante der Pastelle, und zwar in der jeweiligen Eigenfarbe: der Holzlöffel in Braun, der Griff des Nudelholzes in Rot, der Tontopf mit einer erdfarbenen Kreide. Für die Metallgegenstände eignet sich eine graue Ölpastellkreide sehr gut. Mit diesen Pastellen können Sie den Küchenhelfern auch zu einer ersten Farbigkeit verhelfen.

1

2. Modellierende Farbschichten

Verwenden Sie die Seite mehrerer kurzer Kreidestücke, um die grundlegende Farbe des Topfes schrittweise zu erarbeiten. Setzen Sie dabei kurze Striche in mehreren Schichten aufeinander. So malt Stan Smith die einzelnen Farbflächen des irdenen Gefäßes in Zinnoberrot, Orange, Karminrot und Rotviolett, wobei er mit jeder Strichlage der Form des Topfes folgt, um ihm Plastizität zu verleihen.

2

WAS SIE BRAUCHEN

- Einen Bogen festes Zeichenpapier, DIN A 4
- eine Auswahl farbiger Ölpastelle
- Palettmesser oder Skalpell zum Auskratzen.

3

3. Weitere Farbgebung

Der Tontopf wird mit leuchtend gelben Farbflecken auf der Licht- und einer blau schraffierten Partie auf der Schattenseite weiter ausgeformt. Mit diesem Kunstgriff, die Farbtemperatur des jeweiligen Bereiches übertrieben darzustellen, erhöht Stan Smith die plastische Wirkung.

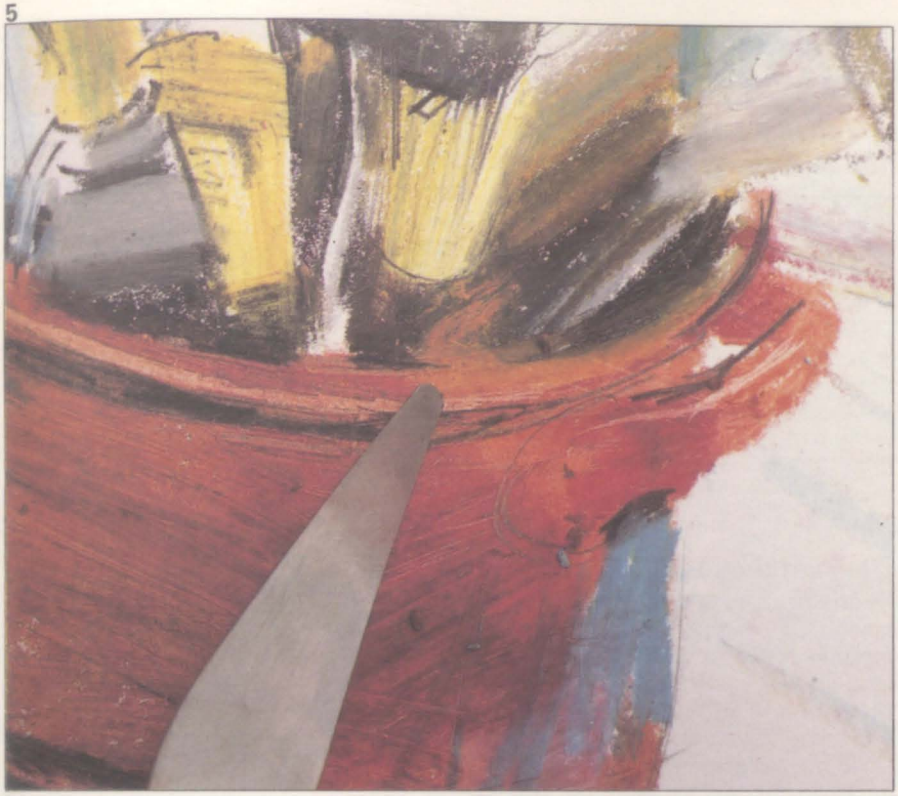
Auch bei der Farbgebung der Bestecke und anderer Geräte sollten Sie es mit den Farbtönen nicht zu genau nehmen. Kombinieren Sie ruhig Kreiden mit unterschiedlichem Buntwert, statt jeweils nur einen Ton für einen Gegenstand zu verwenden. Wenn Sie dabei die Farbe nicht zu stark verreiben, verleihen die verschiedenfarbigen Pigmente den Dingen eine lebhafte Textur und dem Bild eine ausdrucksvoll vibrierende Farbigkeit.

4

4. Grauvariationen

Für die Metallbestecke verwendet Stan Smith einen grauen Ölpastellstift. Er trägt die Farbe leicht unregelmäßig auf und nimmt in einigen Bereichen die Farben der Umgebung auf, um die spiegelnde Oberfläche wiederzugeben. Die Wirkung von Metall erzielen Sie am besten, wenn Sie den Grauton mit einem leichten Blau, Gelb und Grün unterlegen. Um Glanzlichter darzustellen, halten Sie das Papier einfach von Pastellaufträgen frei. Plastizität erhalten die Gegenstände durch Bereiche, die leicht mit Schwarz abgedunkelt werden.

5



5. Lichter und Texturen

Der Künstler möchte das Stilleben noch lebhafter gestalten. Er kratzt deshalb mit dem Palettmesser helle Akzente in die dick aufgetragenen Farbpartien, um Glanzlichter auf den Rand des Topfes zu setzen. Außerdem graviert er feine Muster und Texturen in die Farbschicht hinein.

6. Zu guter Letzt

Damit die Gegenstände einen festen Untergrund und räumlichen Bezug erhalten, deuten Sie die Tischkante zart an. Ansonsten sollte das Papier um das Stilleben nicht weiter gestaltet werden, damit das Bildzentrum mit den geradezu verspielten Formen und Farben voll zur Geltung kommt.

6

Rahmenhandlung

Die Umrahmungen innerhalb eines Bildes halten den Blick des Betrachters in der Komposition und schaffen Raumtiefe.

Umrahmungen, wie etwa Mauerbögen, Fensterausblicke oder Spiegel, ermöglichen, daß man völlig verschiedene Elemente und Details in einem Bild zusammenfassen kann. Sie eignen sich vorzüglich zur Betonung eines Nebenmotivs und ebenso zum Hervorheben des Bildschwerpunkts. Eine Umrahmung verhindert außerdem, daß sich die Aufmerksamkeit des Betrachters zu schnell vom Bild löst und seine Aufmerksamkeit erlahmt. Häufig gewährt die Umrahmung einen Ausblick auf weitere Bildräume oder im Falle eines Spiegels auf den Raum, in dem sich der Betrachter befindet. Dadurch verleiht man einer Komposition zusätzliche räumliche Tiefe.

Rahmen in der Komposition

Form, Farbe, Tonwert und Textur eines Rahmens beeinflussen seine Wirkung in dem Motiv. Entscheiden Sie deshalb schon vor Beginn der Arbeit, ob sich der Rahmen harmonisch ins Bildgeschehen integrieren beziehungsweise ob er in der Komposition eine besondere Betonung schaffen soll.

Wenn es Ihnen mehr auf das lebendige Wechselspiel zwischen der Umrahmung und dem Umrahmten ankommt, dann können Sie mit den verschiedenen Möglichkeiten der Kontrastierung arbeiten. Beispielsweise wirkt ein schattiger Innenhof noch kühler, wenn er von einem warmbraunen Mauerbogen eingerahmt wird.

Das umrahmte Bildzentrum

Es gibt Motive, in der eine Umrahmung sehr natürlich aussieht. So verlangt etwa ein Blumentopf fast nach einem Fensterrahmen, und das geschäftige Treiben in einer Altstadtgasse bekommt durch einen alten Torbogen erst die besondere Note. Die Umrahmung sollte die Gesamtwirkung des Bildes verstärken. Beispielsweise kann eine Person in einem dunklen Türrahmen die Dramatik im Bild erhöhen oder duftige Spitzenvorhänge, die ein junges Mädchen einrahmen, die zarte Anmutung des Modells unterstreichen.

Die Aufmerksamkeit des Betrach-

Paul Osborne

NATÜRLICHE RAHMEN
In dieser Skizze lassen Bäume und Büsche eine geschickte Aufteilung der Komposition entstehen. Außerdem bilden sie die zwei Umrahmungen, die der eintönigen Häuserzeile im Hintergrund zu einer interessanten Betonung verhelfen, ohne daß sie zu sehr vom eigentlichen Motiv ablenken.

Sammlung Kenneth C. Slater

„Susannah", Jane Corsellis, Öl 114 cm x 127 cm. Der Spiegel zieht den Betrachter förmlich ins Bild und läßt ihn an dem interessanten Wechselspiel der Raumebenenen teilhaben.

Die Möglichkeiten der Umrahmung können sehr vielseitig sein. So läßt Robert Weaver die Personen in dem ungewöhnlichen Rahmen der Autofenster erscheinen.

ters läßt sich gezielt auf bestimmte Bildteile richten, wenn diese durch einen Rahmen vom Rest des Bildes isoliert werden. So können etwa in Landschaften vertikale Elemente zur Bildaufteilung und zur Rahmung dienen. Hohe Bäume, die die Horizontlinie unterbrechen, setzen eine Betonung auf den zwischen ihnen liegenden Landschaftsabschnitt. Es ist wichtig, sich dieser Wirkung bewußt zu sein, weil man sonst möglicherweise ohne es zu wissen einen prächtigen Rahmen schafft, aber vergißt, ihn mit etwas Bedeutsamem zu füllen.

Raumtiefe

Manchmal wirkt ein Zimmer flach und läßt keinen Eindruck von Räumlichkeit entstehen, beispielsweise wenn eine kahle Wand den Großteil des Bildes ausfüllt. Ein Fenster- oder Türrahmen, durch den man auf eine angedeutete Landschaft oder in ein anderes Zimmer blicken kann, bringt deutlich räumliche Tiefe in das Bild.

Das gleiche Ergebnis können Sie auch mit einem Spiegel erzielen. Durch das Spiegelbild schaffen Sie eine zusätzliche räumliche Dimension. In Jane Corsellis Ölgemälde „Susannah" eröffnen die Umrahmungen mehrere Raumebenen. Das Fenster gewährt einen Ausblick nach draußen, und das Spiegelbild zeigt Teile des zurückliegenden Raumes. Die Tür, in dem der Mann erscheint – interessanterweise ungefähr der Standort des Betrachters – läßt sogar noch ein weiteres Zimmer ahnen.

Weitere Möglichkeiten

Eine Umrahmung muß nicht immer auf den Bildschwerpunkt gerichtet sein, sondern kann auch einzelne Bildelemente, die ansonsten wenig Beachtung finden, hervorheben. Eine freie Stelle im Laubwerk eines Baumes kann beispielsweise einen Vogel oder besondere Wolkenformationen zur Geltung bringen.

Beachten Sie bei größeren Umrahmungen, etwa dicken Bäumen oder einem breiten Torbogen, welche Teile des Bildes davon verdeckt werden. Fehlt der Komposition etwas Spannung, sollte die Umrahmung die Bildgegenstände teilweise verdecken oder nur im Anschnitt zeigen, damit das Interesse des Betrachters geweckt wird. Wenn Sie dem Bildgeschehen mehr Ruhe verleihen wollen, dann empfiehlt es sich, den Bildteil im Rahmen möglichst ausgewogen zu halten.

Tip

VON INNEN NACH AUSSEN

Beim Zeichnen oder Malen empfiehlt es sich, die Komposition von innen nach außen aufzubauen. Diese Vorgehensweise gilt besonders für eine Umrahmung im Bild, da auf den inneren Bildteil hingewiesen werden soll. Planen Sie deshalb zuerst diesen Bereich und entscheiden Sie sich dann für die Form und die Größe des Rahmens. Es ist besser, den Rahmen einfach zu gestalten. Wenn Sie ihn zu detailliert darstellen, lenkt er leicht vom eigentlichen Bildgeschehen ab. Steht der Rahmen etwas außerhalb der Bildmitte, sollten Sie auch überlegen, wie Sie dieses gewichtige Element im Bildaufbau ausbalancieren.

Rohrfedern

Viele Künstler schwören auf die Vorzüge der traditionsreichen Rohrfeder. Ihr rauher, stumpfer Strich gibt kräftigen Linienzeichnungen ein besonderes Aussehen, das man mit einer Stahlfeder nicht erreicht.

Kann man Rohrfedern kaufen?

Fachhändler für Künstler- und Graphikerbedarf führen diese Art Federn in begrenzter Auswahl. Viele Künstler ziehen es deshalb vor, sich Rohrfedern selbst herzustellen.

Was braucht man zur Herstellung?

Für dünnere Federn eignet sich gut durchgetrocknetes Schilfrohr und für breitere daumendikkes Bambusrohr. Außerdem brauchen Sie ein Federmesser oder ein Skalpell, eine Hartpappe oder ein Holzbrett als Schneideunterlage und ein Stück steifen Draht mit einem Durchmesser von ca. 2 mm.

Wie schneidet man die Feder zu?

1. Schneiden Sie das Rohr auf eine Länge von ungefähr zwanzig Zentimeter zu.
2. Höhlen Sie mit einem Draht das Schilf- oder Bambusrohr vorsichtig aus.
3. Trennen Sie von einem Ende fünf Zentimeter Länge auf einen halben Querschnitt ab.
4. Setzen Sie mit einem zweiten Schnitt, etwa einen Zentimeter tiefer und parallel zum ersten, eine weitere Stufe.
5. Schaben Sie die weiche Innenseite mit dem Messer aus, und schneiden Sie die Spitze zu.
6. Vergleichen Sie die weiche Innenseite und die Unteransicht Ihrer Feder mit den schematischen Abbildungen.
7. Bohren Sie vorsichtig ein kleines Loch in die Federspitze als Tuschereservoir.
8. Schneiden Sie eine kleine Rille vom Loch bis zur Federspitze.

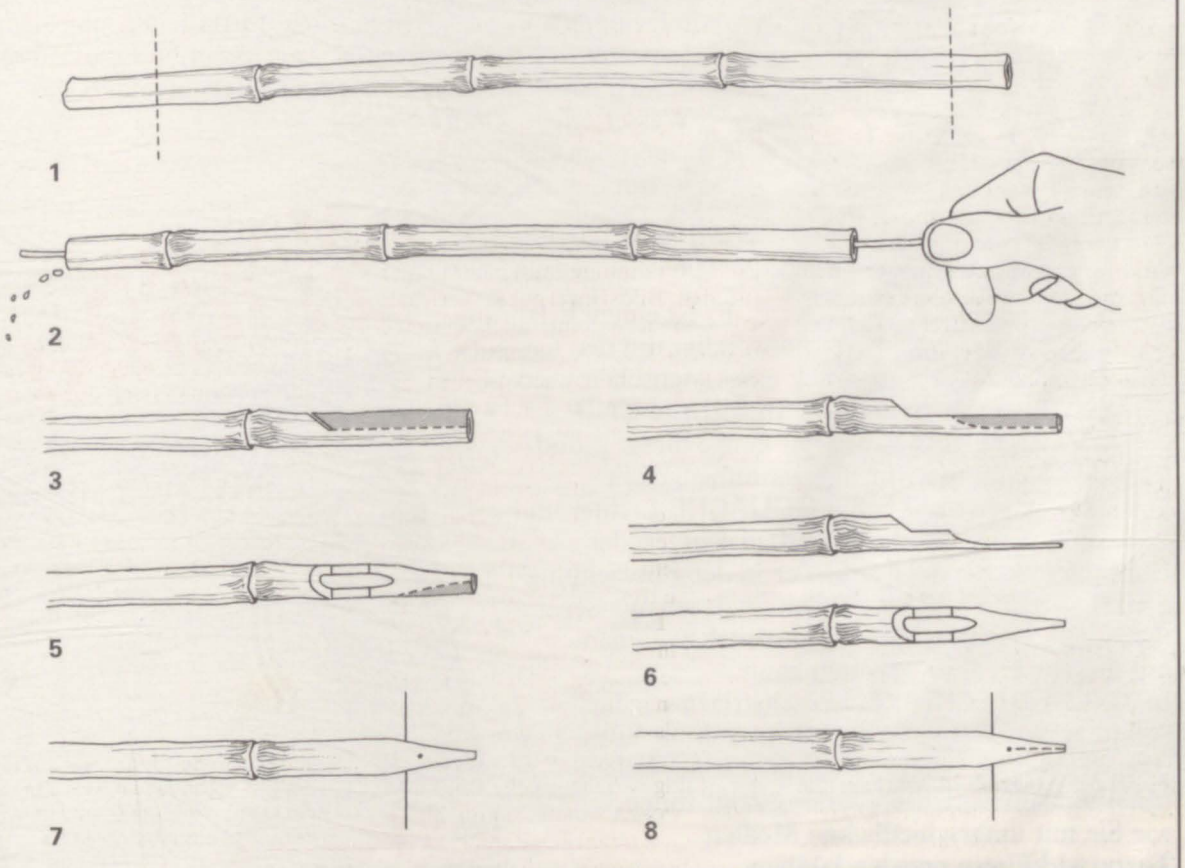
Welche Tusche sollte man nehmen?

Am besten eignen sich dünnflüssige Tuschen wie Chinatusche oder echte chinesische Stangentusche, die Sie selber anreiben können.

Was ist beim Tuschen zu beachten?

Da Sie mit einer Rohrfeder viel Tusche verbrauchen, sollten Sie erst gar nicht versuchen, lange Striche zu ziehen. Rohrfedern taucht man nicht ein. Mit einem runden Haarpinsel nimmt man die Farbflüssigkeit auf und gibt sie auf die Innenseite der Feder.

DIE HERSTELLUNG EINER ROHRFEDER



Vorschau auf Heft 54

Im zweiten Teil unserer Übung in **AQUARELL** erfahren Sie, wie Irving Shapiro das Bild farblich überarbeitet, um die Hafenatmosphäre einzufangen. Der Mann und die Möven werden harmonisch in die Komposition eingefügt, das Wasser erhält schimmernden Glanz, und mit den letzten Details erwacht das Aquarell zum Leben.

Es ist einige Erfahrung notwendig, um den Gesichtsausdruck eines Menschen wiedergeben zu können. In **SEHEN UND VERSTEHEN** haben wir einige dieser grundlegenden Kenntnisse für Sie zusammengefaßt.

Ian Sidaway setzt mit heller **GOUACHE** Lichter und Reflexe in seine nächtliche Stadtansicht. In der Übung folgen Sie dem Künstler in der Entwicklung der seltsam entrückt wirkenden Stadt am Wasser. Außerdem erfahren Sie, wie ausdrucksvoll man mit diesem Medium arbeiten kann.

In **ZEICHENTECHNIKEN** beschäftigen wir uns damit, wie man eine Oberflächenstruktur, etwa von Metall oder Baumrinde, mit zeichnerischen Mitteln darstellt. Unsere Übung zeigt Ihnen, wie Sie mit unterschiedlichen Medien Texturwirkungen erzielen können.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 54

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 54

SEHEN UND VERSTEHEN	
Mienenspiel	1485
IM ATELIER	
Maxine Masterfield	1490
GOUACHE	
Attraktive Lichter	1492
Übung: Nächtliche Kulisse	1493
SKIZZEN UND STUDIEN	
Großwildjagd	1496
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Wie eine Rose	1498
AQUARELL	
Übung: Fischerboote	1500
ZEICHENTECHNIKEN	
Oberflächlich gesehen	1506
Übung: Glatt und rauh	1509
ÖLMALEREI	
Übung: Sonniger Wintertag	1510

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

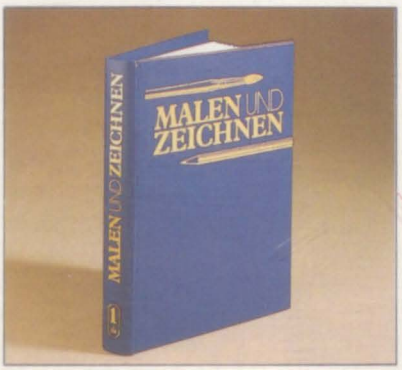
Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Holger Neuhaus (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
1485 Paul Hogarth; 1486–87 Nick Meglin; 1488 Wendon Blake; 1489 Robert Beverly Hale; 1490–91 Maxine Masterfield; 1498–99 Hereward Lester Cooke; 1500–1505 Irving Shapiro; 1506 Robert Kaupelis; 1507–08 Harry Borgman; 1510–12 W. Blake, George Cherepov

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Mienenspiel

Das Gesicht eines Menschen zeigt nicht nur die momentane Stimmung an, sondern bringt auch die individuelle Lebensgeschichte zum Ausdruck.

Der Gesichtsausdruck eines Menschen ist immer wieder faszinierend: Alle Gemütsregungen lassen sich am Gesicht ablesen, und besonders die Augen und der Mund verraten mehr über die Stimmung einer Person als manches Wort. Auch wenn das Mienenspiel ganz individuell ist, gibt es doch typische Gesichtsausdrücke, die allen Menschen gleich sind. Um sie in einer Zeichnung zu erfassen, ohne zu sehr zu vereinfachen, sollten Sie so häufig wie möglich Menschen beobachten und deren Gesichter skizzieren. Achten Sie dabei vor allem auf die Augen und den Mund.

Die Sprache der Augen

Mehr als jedes andere Teil im Gesicht verraten die Augen etwas über die Gemütslage und die Wesenszüge des Menschen. Eine überzeugende Darstellung hängt oft von wenigen Linien ab. Beobachten Sie am besten die ganze Augenpartie, und halten Sie markante Formen und Linien mit dem Zeichenstift fest. So verdeckt das obere Lid bei müden Augen die Iris zur Hälfte, während bei großer Überraschung das Weiß des Augapfels über der Iris sichtbar wird. Auch die Brauen unterstreichen den Ausdruck der Augen: Hochgezogene Brauen deuten Erstaunen an, an der Stirn zusammengezogene und zu den Seiten abfallende Brauen bringen Trauer zum Ausdruck.

Achten Sie ebenfalls auf die Schatten und Falten um die Augen. Ein verärgerter Blick kommt gut zur Geltung, wenn unter den Brauen ein Schatten liegt und die Augen verdunkelt. In lachenden Gesichtern können Sie in den äußeren Augenwinkeln kleine Lachfalten sehen.

Ein funkelndes Glanzlicht in den Augen entsteht bei erhöhter Absonderung von Tränenflüssigkeit, die stets in einem energievollen Moment auftritt. Stumpf wirkende Augen geben auch dem Gesicht etwas Stumpfes, Erschöpftes.

Darüber hinaus erzeugt die Blickrichtung der Augen eine besondere

Tip

SELBST-BETRACHTUNG

Vor allem beim Darstellen von ausdrucksvollen Gesichtern aus der Phantasie ist es hilfreich, die Mimik mit dem eigenen Gesicht nachzuvollziehen. So bemerkt man beispielsweise, daß sich bei einem wütenden Blick die Augenbrauen über der Nasenwurzel zusammenziehen. Sie können das Mienenspiel auch direkt vor einem Spiegel überprüfen.

„Stanley Unwin" von Paul Hogarth, Holzkohle auf Skizzenpapier. Beachtenswert ist der wache Blick, der durch die hellen Augen und die dunklen geschwungenen Augenbrauen entsteht. Der Künstler überzeichnet die Länge des Gesichts, um dessen besondere Form hervorzuheben.

M. frdl. Gen. Penguin Books

Stimmung im Bild: Ein gesenkter Blick kann Konzentration, ruhige Überlegung, aber auch Bedrücktsein zum Ausdruck bringen. Ein erhobener Blick kann je nach Ausdruck in den Augen Stolz oder Zuversicht vermitteln.

Der Mund

Im Mienenspiel kommt dem Mund neben den Augen eine besondere Bedeutung zu. Automatisch verbindet man mit einem kleinen verbissenen Mund, einem offenen Lachen oder vollen, sinnlichen Lippen einen bestimmten Menschentyp. Der Mund verändert sich nicht nur beim Sprechen, sondern wechselt je nach Stimmung seine Form. Dabei hat jeder Mund eine bestimmte Grundform: Kommen Lachen und Fröhlichkeit zum Ausdruck, ziehen sich die Mundwinkel nach oben; ist der Mensch traurig oder enttäuscht, sind sie nach unten gezogen. Sie sollten beim Zeichnen darauf achten, daß schon leichte Veränderungen im Mundwinkel ausreichen, um dem Mund eine andere Aussagekraft zu geben. Sind die Lippen etwa beim Erstaunen geöffnet, erscheinen die Zähne nur teilweise und im Schatten, außer den vorderen Zähnen, die vollständig hervorblitzen können.

Durch die Kombination der Ausdrucksmöglichkeiten von Augen und Mund lassen sich die verschiedensten Gefühlsregungen wiedergeben. Die Menschen in einer Zeichnung erhalten dadurch Leben und ein Portrait das charakteristische Aussehen. Studieren Sie ruhig andere Zeichner, um herauszufinden, wie sie das Mienenspiel einfangen. Besonders zur genauen Betrachtung sehr flüchtiger Gesichtsausdrücke können Photos eine gute Hilfe sein. Darüber hinaus probieren viele Künstler eine bestimmte Mimik, die sie darstellen wollen, selbst vor dem Spiegel aus.

Deutlich unterscheidet sich die Mimik der Männer, die konzentriert zuhören, von denen, die dem Gerichtsprozeß gelangweilt folgen. Durch die Kopfhaltung, den Ausdruck der Augen und die Mundzüge erreicht Tracy Sugarman diese feine Differenzierung ähnlicher Gesichter.

BEDEUTSAME FALTEN

Zwei ausgeprägte Linien, die in jedem Gesicht – ob jung oder alt – entscheidend zum individuellen Aussehen beitragen, sind die beiden Falten, die von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln verlaufen. Sie sind normalerweise nahezu gerade, verändern sich aber je nach Gesichtsaudruck. Bei dem lächelnden Jungen von George Passantino wölben sie sich etwas und heben die Wangen hervor. Durch leichte Schatten modelliert der Künstler die Falten und betont somit den heiter-freundlichen Zug um den Mund. Besonders das Gesicht älterer Menschen ist von markanten Falten gekennzeichnet. Vertikale und horizontale Falten auf der Stirn und feinere Lachfalten in den Augenwinkeln setzen sich meist am deutlichsten in ihren Gesichtern ab. Derart charaktervolle Falten verraten Ihnen auch, ob ein Mensch leicht oder schwer an seinem Leben trägt. Es lohnt sich daher, verschiedene Skizzen und Studien von Kindern und alten Menschen zu machen, um im Vergleich die Veränderung der ausdrucksvollen Gesichtspartien und vor allem der bedeutsamen Falten zu beobachten.

Die „Schlafende Frau" von Thomas Kinkade und die „Studie des heiligen Hieronymus" von Albrecht Dürer zeigen, wie sich die Gesichtszüge eines müden oder schlafenden Menschen entspannen.

M. frdl. Gen. Sammlung Albertina, Wien

Maxine Masterfield

„Ich experimentiere sehr gerne. So führte mich mein künstlerischer Weg von der gegenständlichen zur abstrahierenden Malerei."

Photographiert von Howard Stirn

„Für viele Menschen ist die abstrakte Kunst unverständlich, sie lehnen sie deshalb ab. Aber muß man ein Kunstwerk denn unbedingt verstehen, um sich an ihm zu erfreuen? Gute Musik zum Beispiel ahmt ja auch nicht das Brausen eines Sturmes oder Vogelgezwitscher in den Bäumen naturgetreu nach. Wie ein Musikstück vermag auch ein Bild Gefühle und Phantasien in uns wachzurufen, selbst wenn es ungegenständlich ist oder die Gegenstände kaum zu erkennen sind. Wichtig ist allein, daß man sich dem Kunstwerk vorurteilslos nähert.

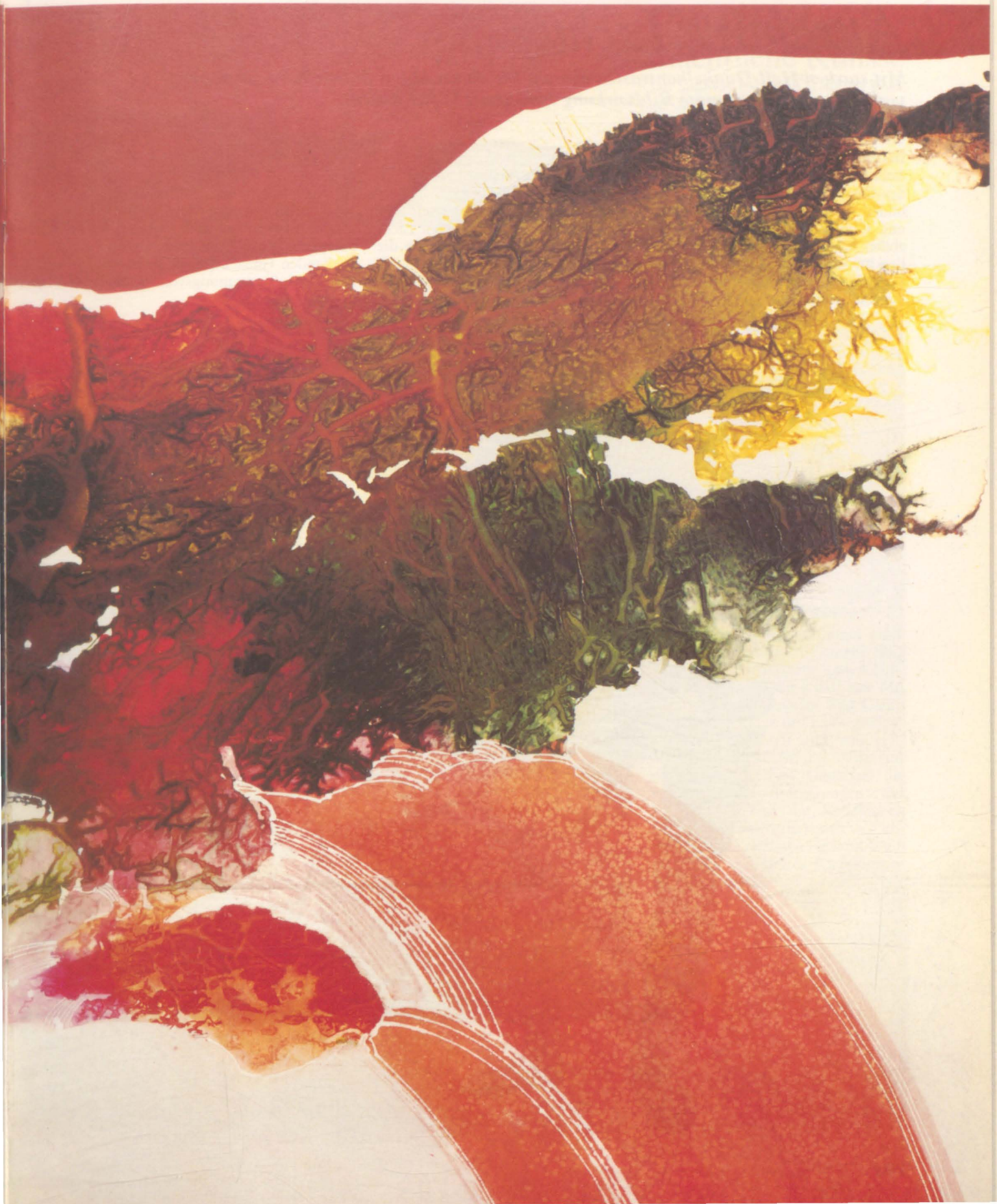
In meinem Bild ‚Stille Erosion' versuche ich wiederzugeben, wie die gewaltige Kraft der See auf mich gewirkt hat. Ich lasse das Bild förmlich explodieren, um zum Ausdruck zu bringen, wie das Wasser stetig gegen die Küste brandet und sie langsam und unerbittlich auswäscht.

Ich begann damit, daß ich farbige Tusche in Grün- und Erdtönen in die Mitte des Papiers goß. Dann legte ich zerknittertes Wachspapier darüber und ließ alles trocknen. Nach zwei Tagen nahm ich das Wachspapier wieder ab, und eine geäderte Struktur kam zum Vorschein, die ausgewaschene Felsen andeuten sollte. Das aufschäumende Wasser wird von dem breiten Farbstrom dargestellt, der vom unteren Bildrand aufsteigt und zur Betonung der Bewegung von mir weiß konturiert wurde.

Um dem Bild noch mehr Dramatik zu verleihen, setzte ich die große weiße Fläche der Gischt gegen die unruhigen und intensiven Farbstrukturen."

Sammlung C. G. Rein Galleries

Rechts: „Stille Erosion" von Maxime Masterfield, farbige Tusche, 91 cm x 107 cm. Das Photo (oben) zeigt die Ähnlichkeit zu tatsächlicher Brandung.



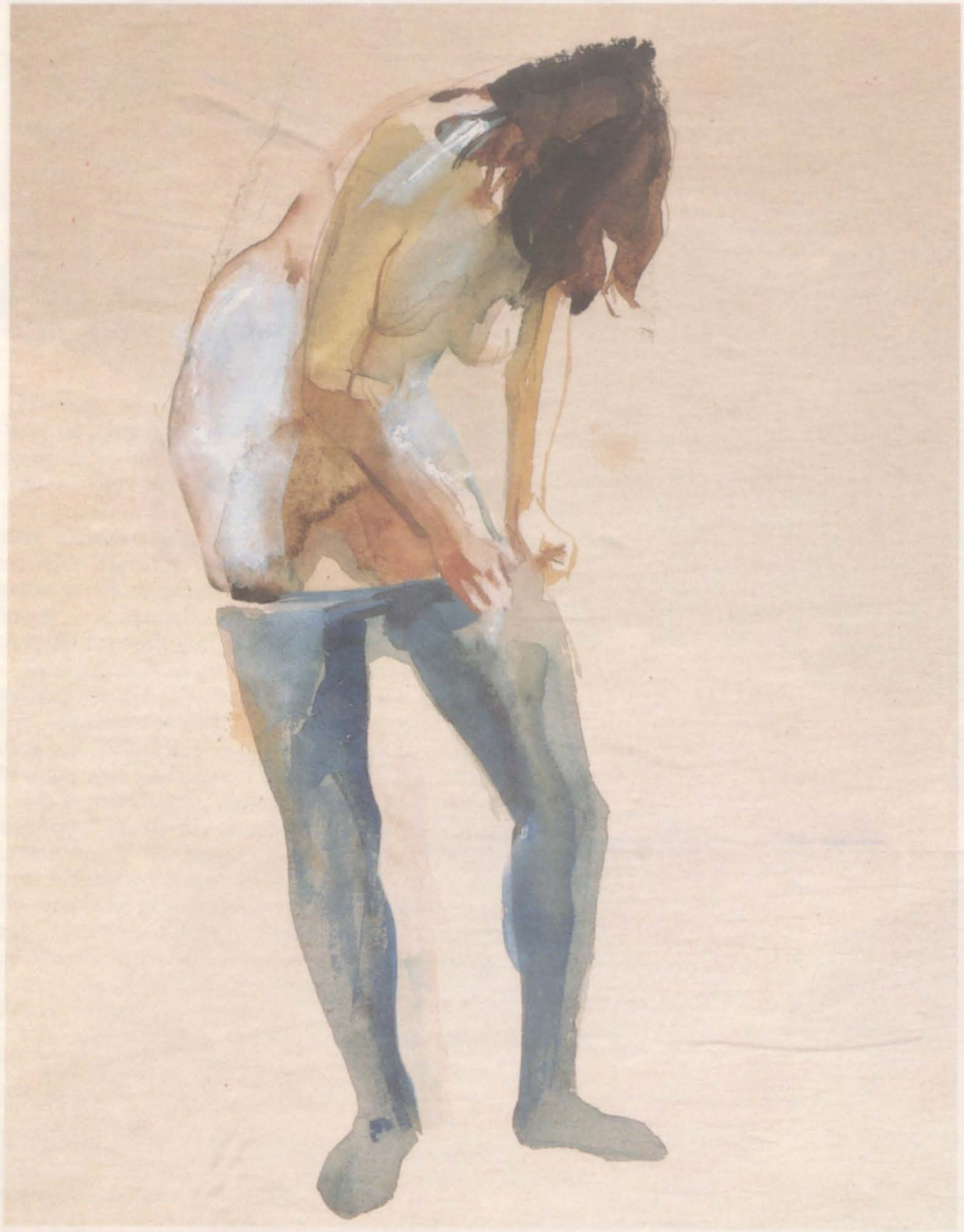
Attraktive Lichter

Mit starken Hell-Dunkelkontrasten können Sie einem Motiv dramatische Stimmung verleihen und die gesamte Bildwirkung auf subtile Weise ändern.

In der Frauenstudie von Stan Smith ziehen die hellen Akzente den Blick des Betrachters ins Bild hinein. So bildet das Licht auf Hüfte, Schulter und Oberschenkel einen wirkungsvollen Kontrast zu den Körperpartien im Schatten und als hellster Bereich der Komposition einen zentralen Blickpunkt.

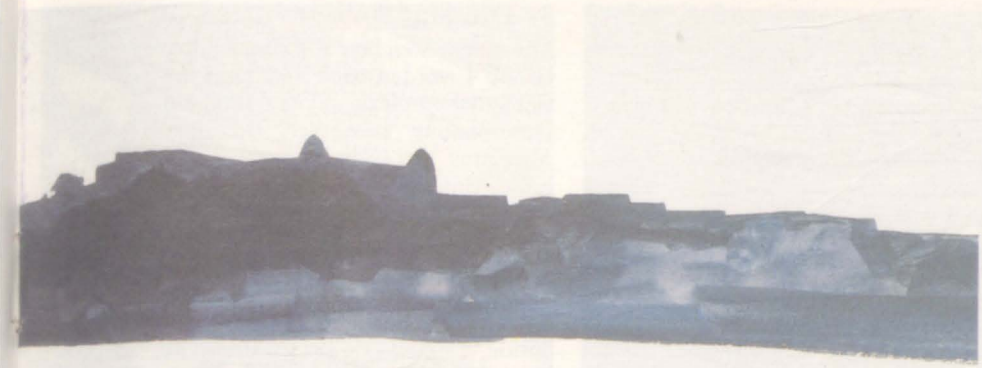
Auch Ian Sidaway nutzt in unserer Übung die hellen Bereiche als wirkungsvolle Akzente. Beide Künstler arbeiten nicht von Hell nach Dunkel, sondern setzen Lichter nachträglich so ein, daß sie die Stimmung der Bilder prägen.

Für diese aufgesetzten Helligkeiten eignen sich nur Gouachefarben, denn die Deckfarbe erfordert keine endgültige Entscheidung über die genaue Anordnung der Lichter. Während man beim Aquarellieren von vornherein die hellen Bereiche aussparen muß, kann man mit den deckenden Gouachefarben noch bis zum Schluß stimmungsvolle Lichtakzente setzen.



Stan Smith hat seine Aquarellstudie durch flüchtige Lichtakzente mit weißer Gouache in der plastischen Wirkung verstärkt. Das Weiß wirkt auf dem getönten Papier leicht bläulich und deutet eine kältere Lichtquelle an, die das Modell zusätzlich zur warmen Beleuchtung erhellt: Eine gute Möglichkeit, die Aufmerksamkeit des Betrachters zu lenken.

1



Übung: Nächtliche Kulisse

Ian Sidaway hat seine Stadt am Wasser mit variierenden Blautönen auf das glatte Aquarellpapier gesetzt. In unserer Übung demonstriert er, wie man der Komposition durch die Lichter eine nächtliche Atmosphäre und eigentümliche Weite verleiht.

1. Die Grundform

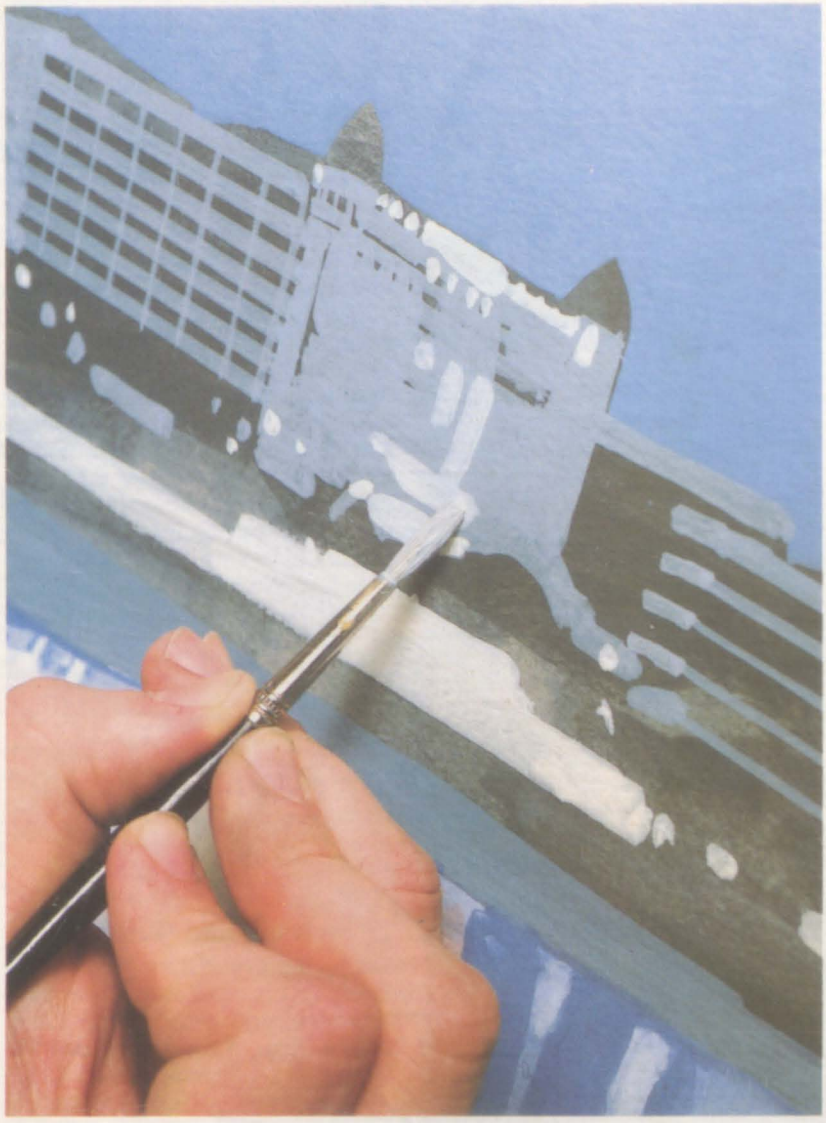
Die dunkle Silhouette der Stadt wird mit einem flachen Borstenpinsel der Größe 4 in Paynesgrau angelegt. Um dem unbewegten Wasser im Vordergrund und der erleuchteten Stadtkulisse im Hintergrund gleiche Bedeutung in der Komposition zu geben, ist die Bildfläche in zwei fast gleiche Hälften geteilt.

2

2. Himmel und Wasser

Legen Sie den Nachthimmel möglichst gleichmäßig mit einem Borstenpinsel und aufgehelltem Cölinblau an. Das Wasser erhält eine Mischung aus Ultramarin- und Cölinblau. Malen Sie es mit recht großzügigen waagerechten und senkrechten Strichen. Setzen Sie dann mit verdünnter weißer Gouache die langgezogenen Spiegelungen der Stadtlichter. Um die Reflexionen der roten Leuchtreklamen anklingen zu lassen, können Sie dem Weiß ein wenig verdünntes Kadmiumrot hinzumischen.

3



3. Die Stadtkulisse

Mit einem weichen Rundpinsel der Größe 4 werden nach und nach die Gebäudekomplexe auf der dunklen Untermalung entwickelt. In einer Mischung aus Cölinblau und Weiß bildet Sidaway zunächst die architektonischen Grundstrukturen der Gebäude aus. Mit Weiß werden dann die erleuchteten Fenster und Türen eingesetzt. Die Lichter sollten Sie unregelmäßig über die Gebäude verteilen, da sie ansonsten an Wirkung verlieren.

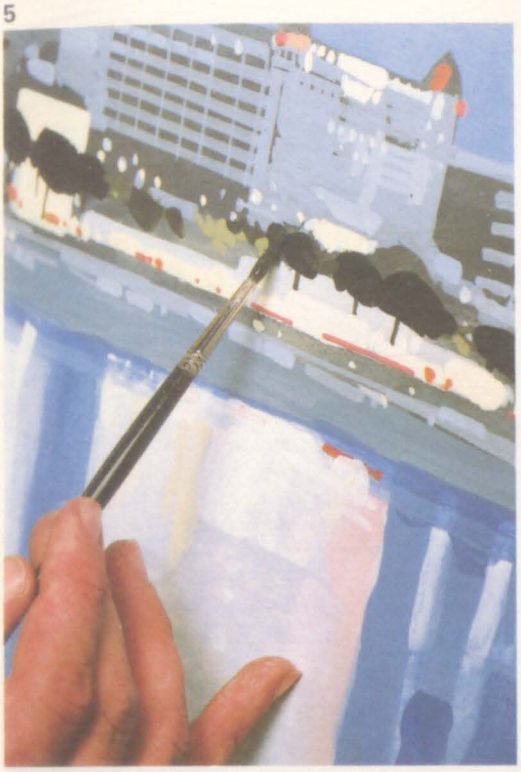
Weil sie strahlen, wirken die erleuchteten Fenster aus der Entfernung rundlicher, so daß sie Sidaway nur als Lichtpunkte wiedergibt.

4. Farbnuancen

Die Laternen und Leuchtschilder an der Uferpromenade und einzelne Fenster übermalt der Künstler noch einmal mit einer hellen Mischung aus Neapelgelb und Weiß. Entsprechend verändert er die Spiegelungen im glatten Wasser farblich.

4

5



5. Lebhaftes Panorama

Setzen Sie nun mit Kadmiumrot vereinzelte Lichtpunkte, die Autorücklichter und Leuchtreklamen andeuten; sie beleben die graublaue Farbstimmung der Szenerie. Zum Schluß fügen Sie schemenhaft die Baumsilhouetten der Uferpromenade in Schwarz ein.

Das fertige Bild

Die Komposition wirkt vor allem durch die gezielt gesetzten Lichttupfer. Die verschwimmende Form der funkelnden Lichter und ihrer Spiegelungen vermitteln den Eindruck von Beschaulichkeit und harmonischer Einheit.

Für den Farbaufbau von Dunkel nach Hell, und besonders für das Aufsetzen von Glanz- und Reflexlichtern, ist die deckende Farbschicht der Gouache gut geeignet. Auch gleichmäßige Farbaufträge, wie etwa der Nachthimmel, lassen sich mit diesem Medium hervorragend anlegen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Einen Bogen feines Aquarellpapier, 50 cm x 60 cm
- einen flachen Borstenpinsel der Größe 4 und einen weichen Rundpinsel der Größe 4
- Gouachepalette: Paynesgrau, Cölinblau, Ultramarinblau, Weiß, Kadmiumrot, Neapelgelb, Schwarz.

Großwildjagd

Mit Lappen, Terpentin, einigen Farbtuben und verschiedenen Stiften ausgerüstet, fängt Stan Smith kräftige Dickhäuter in seinem Skizzenbuch ein.

Für die meisten Künstler ist das Zeichnen von Tieren ein schwieriges Kapitel. Es fällt nicht leicht, die typische Haltung und Bewegung im Bild festzuhalten, wenn das „Modell" fortwährend die Position wechselt. Die Wiedergabe von Tiermotiven ist genauso problematisch wie das Skizzieren von quirligen Kindern. Die Ausnahme macht ein friedlich zusammengerolltes Haustier – für viele Künstler jedoch ein allzu alltägliches Motiv. Statt dessen Lebewesen in richtigen Proportionen und der typischen Körperhaltung zeichnerisch zu erfassen, stellt gerade bei ungewöhnlichen Tieren eine Herausforderung dar.

Der Künstler Stan Smith hat das Problem für sich auf interessante Weise gelöst. Er hat eine Technik entwickelt, mit der er die Körperformen der bewegten Tiere zügig aufs Papier bringen kann.

Für seine farbigen Skizzen benötigt er einen Zeichenblock, einige Tuben Öl- oder Aquarellfarbe, einen kleinen Lappen, etwas Terpentin, einige Ölpastellkreiden oder Buntstifte und einen Graphitstift.

„Nashorn" von Stan Smith, Ölfarbe, Ölpastellkreiden und Graphitstift auf dickem Skizzenpapier.
Mit den Konturlinien hat der Künstler den genauen Umriß auf die verwischten Formen gelegt. Die leichten Überschneidungen beim Horn und Hinterbein vermitteln dabei den Eindruck von Bewegung.

„Elefantenbaby" von Stan Smith, Aquarellfarbe, Kohle und Buntstifte auf dickem Skizzenpapier.
Die Hautfalten hat Smith mit lockeren Buntstiftstrichen farbig vom verwischten Grundton abgehoben. Mit den kritzeligen Strichen, die an Kinderzeichnungen erinnern, will der Künstler hervorheben, daß es sich um ein sehr junges Tier handelt.

Stan Smith hat sich auf Tierdarstellungen spezialisiert. Fast täglich führen ihn seine Exkursionen in die Natur oder in den Tierpark. Bei seinen Tierstudien hat er festgestellt, daß er ungern mit der Umrißzeichnung der Tiere beginnt. Deshalb legt er Pinsel und Stift beiseite und beginnt mit einem terpentingetränkten Lappen, mit dem er zuvor etwas Umbra natur angelöst hat, die Ölfarbe auf dem Skizzenpapier zu verwischen. Hierbei konzentriert er sich auf Partien, die er betonen möchte, beim Nashorn vor allem auf die Haltung des Kopfes und auf die stämmigen Hinterbeine.

In einem Zug

Es geht Smith darum, zuerst das Volumen der Formen anzudeuten und nicht den Umriß. Nach dieser ersten Formgebung fällt es ihm leichter, die Konturen mit einem Graphitstift festzulegen. Abschließend erhält der Dickhäuter mit Ölpastellkreidestrichen sein faltiges Aussehen.

Für die Skizze des Elefantenbabys verwendete der Künstler Öl- anstatt der Aquarellfarbe. Auch hier dient ein Lappen – diesmal nur mit Wasser angefeuchtet – dazu, die Probe zu verwischen. So kann Smith die wesentliche Form des kleinen Elefanten in einem Zug erfassen, obwohl das Tier sich bewegt. Bei der Gestaltung bietet die Verwischung einen guten Anhaltspunkt für die schwungvollen Konturlinien. Mit fließenden Bewegungen vervollständigt Smith die Zeichnung mit Kohle- und Buntstiftstrichen.

Diese Art von Skizzen erfordern einige Übung, eignen sich aber für Tierstudien gut. Am Anfang ist es einfacher, das Tier in der Seitenansicht darzustellen als in einer perspektivisch verkürzten Ansicht.

Wie eine Rose

In seinem Portrait „Madame Bergeret" hat François Boucher den zarten Teint der Frau und die duftigen Rosen durch eine gezielte Farbgebung miteinander verknüpft.

Jeder Farbton kann sehr unterschiedlich wirken, je nachdem welche Farben ihn umgeben. Dieses Phänomen nennt man Simultankontrast. So leuchtet ein kleiner roter Fleck, der von Grüntönen umgeben ist, wie ein helles Feuer; dagegen fällt ein Rot kaum ins Auge, wenn es von einer orangefarbenen Fläche umschlossen ist. Ebenso zieht ein Hauch eines warmen Farbtons in einer kühlen Komposition die Aufmerksamkeit auf sich.

Diese Tatsache nutzt der französische Maler François Boucher (1703–1770) in dem Portrait der Madame Bergeret. Er gestaltet den Hintergrund dunkel und hält die meisten Farbtöne in einem kühlen Gelbgrün, damit die warmen Hauttöne zur Geltung kommen und dem Bildnis zarte Anmut verleihen.

Die warmen Farben umspielen das Kleid in Form der Rosen und leiten den Blick des Betrachters vom Blumengebinde am Décolleté (A) zu den roten Wangen und Lippen (B). Das verspielte Rosengesteck im Haar (C) wirkt wie eine kleine Krone, die den sinnlichen Reiz des Gesichts noch betont.

Einfühlsame Verbindungen

Umgeben von einem Meer von gedämpftem Gelbgrün treten die kleinen Inseln der Rottöne miteinander in Verbindung und durchdringen das Bildgefüge. Ganz bewußt bringt Boucher die natürliche Schönheit der Blüten in Beziehung zur anmutigen Eleganz der Frau. Darüber hinaus gestaltet er das Kleid mit den glänzenden Stoffalten und das gerüschte Halsband so, daß man an Blütenblätter denkt und Madame Bergeret dadurch selbst zu einer wundervollen Blüte wird.

Boucher baut durch den Helligkeitskontrast von dunklem Hintergrund und heller Figur und zusätzlich durch den Simultankontrast von blassen Grüntönen zu einem Rosarot eine subtile Spannung auf. Gleichzeitig spinnt er hiermit die entscheidenden Bildelemente in ein Netz von Beziehungen ein.

„Madame Bergeret" von François Boucher, Öl auf Leinwand, 143 cm x 105 cm.

M. frdl. Gen. National Gallery of Art, Washington D.C.

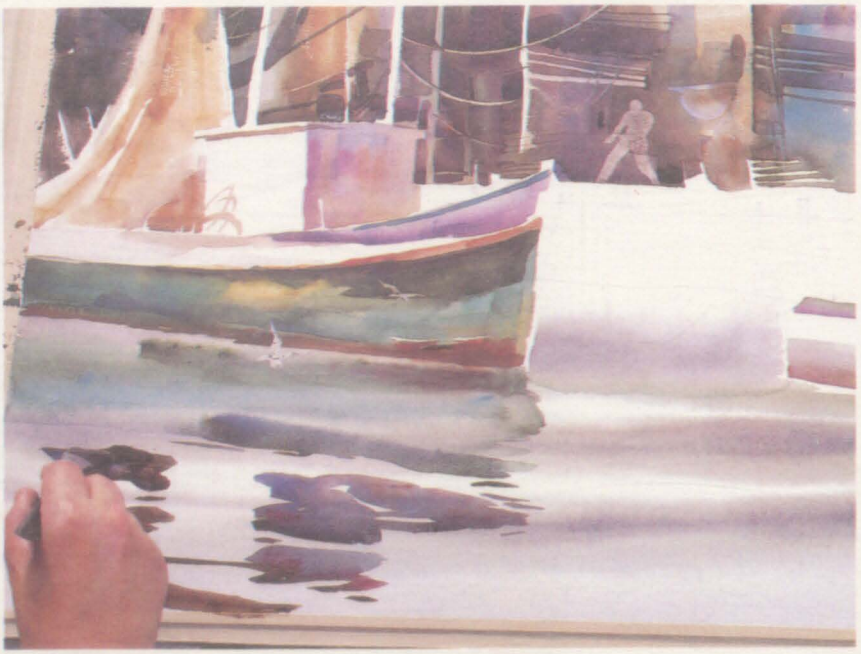
Fischerboote

Mit gezielt gesetzten Akzenten verleihen Sie der Komposition im zweiten Teil unserer Übung Lebendigkeit und überzeugenden Ausdruck.

„In diesem Stadium machen Künstler oft den Fehler, von einem größeren zu einem kleineren Pinsel überzuwechseln", warnt Irving Shapiro. „Nur allzuleicht begeht man dann den Fehler, nicht mehr spontan und locker, sondern detailversessen und übertrieben genau zu malen."

Er fügt deshalb erst zum Schluß wichtige Details ein und überarbeitet die Farbfläche großzügig, ohne die Transparenz des Bildes zu zerstören.

9



10

11

9. Reflexionen der Boote

Auf dem vollständig getrockneten Vordergrund werden die Spiegelungen auf der Wasseroberfläche schrittweise aufgebaut. Malen Sie sie insgesamt etwas gedämpfter in den Farben als die Objekte, die sie reflektieren. Je weiter die Reflexionen von dem gespiegelten Gegenstand entfernt sind, um so mehr verschwimmen sie. Außerdem treten sie nicht als durchgehende Formen auf, sondern verzerrt.

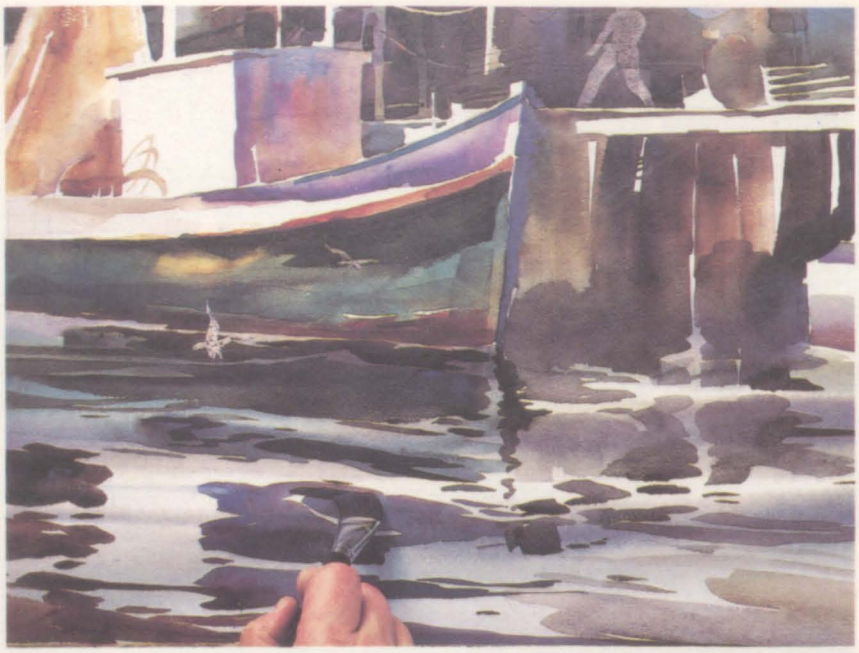
10. Die Pfähle am Kai

Um die Spiegelung des Bugs zu verstärken, trägt der Künstler mit dem Flachpinsel eine Mischung aus Umbra gebrannt und Pariserblau auf. Dann fügt er mit breiten vertikalen Strichen die markanten Holzpfähle ein. Hellen Sie dazu den dunklen Farbton mit ein wenig Olivgrün auf.

11. Nach unten verlängern

Damit der Eindruck entsteht, daß die Pfähle im Wasser stehen, führen Sie die Farbe in den Bereich der Reflexionen hinein.

12



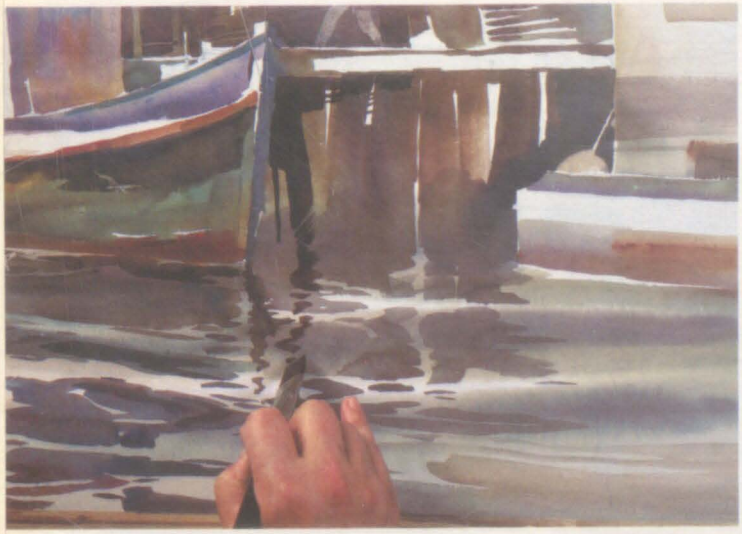
12. Weitere Spiegelungen

Mit dem Flachpinsel werden die Reflexionen noch stärker akzentuiert. Die Farben entsprechen den im Ton etwas gedämpften Mischungen der Hafenanlage, es sind also verschiedene Kombinationen von Pariserblau, Umbra gebrannt und Krapplack dunkel oder Umbra natur, Siena gebrannt mit etwas Kobaltviolett.

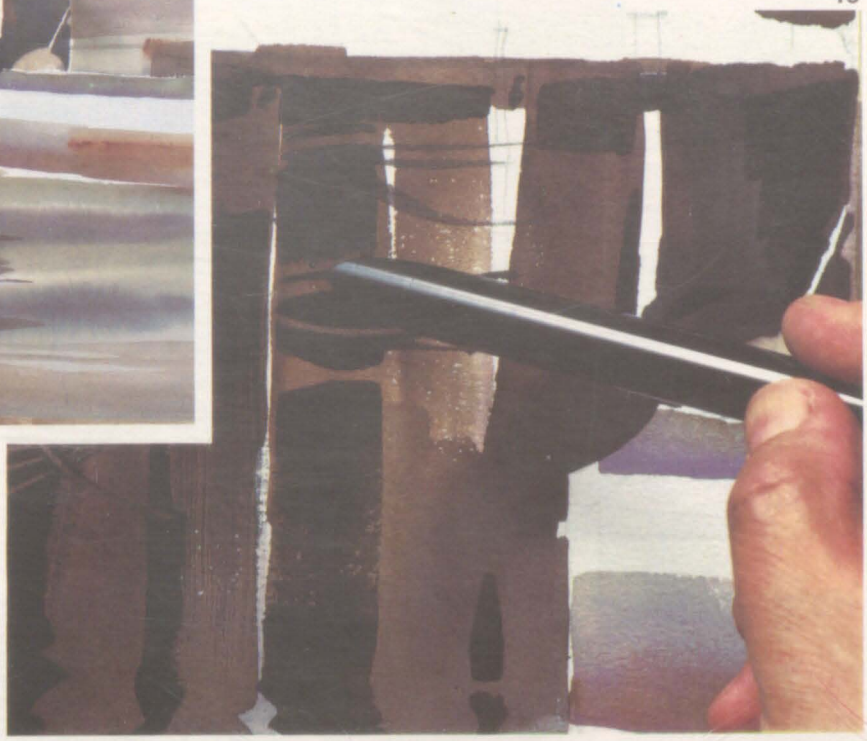
13. Kurze Bedenkzeit

Betrachten Sie Ihr Aquarell mit leicht zusammengekniffenen Augen, da Sie so die Aufmerksamkeit auf die Gesamtkomposition richten. Entscheiden Sie sich im Zweifelsfall dafür, die Spiegelungen einfacher zu halten, da sich unbefriedigende Farbaufträge nicht mehr entfernen lassen.

13



14



15

14. Dunkle Akzente

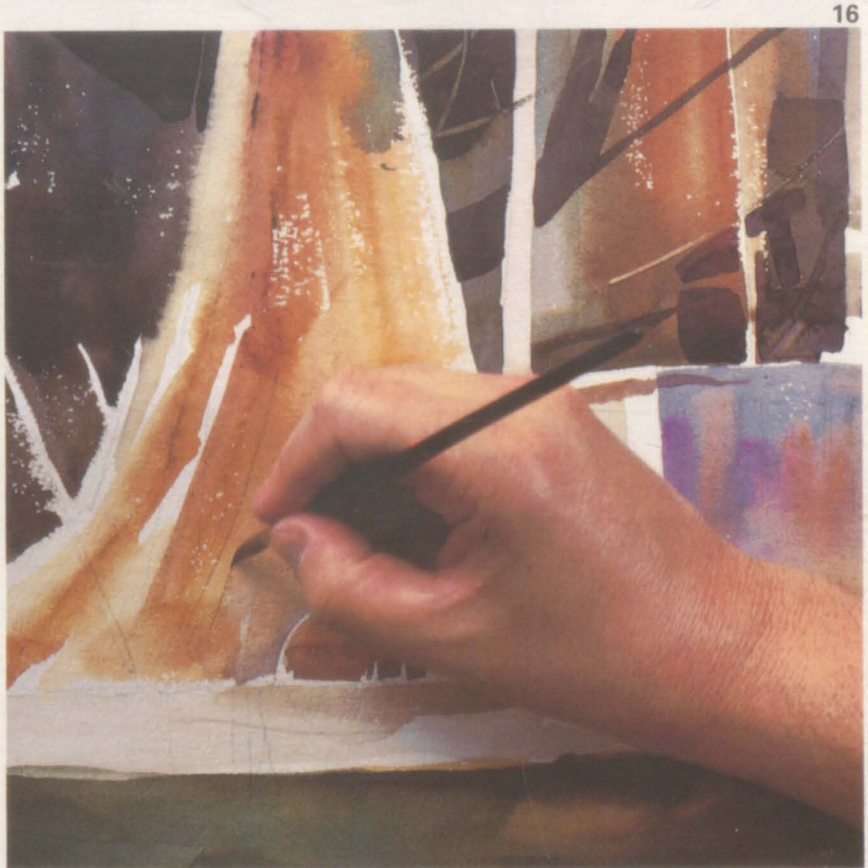
Wenn das Papier gänzlich getrocknet ist, können Sie den einheitlichen Ton der Pfähle und ihrer Spiegelungen durch eine dunklere Mischung ihres Farbtons überarbeiten. Sie geben ihnen dadurch mehr Gewicht im Bild und lassen einige Pfähle räumlich hervortreten. Außerdem entstehen reizvolle Tonwertkontraste, die der Komposition zusätzliche Spannung verleihen.

15. Taue und Seile

Solange dieser Farbauftrag noch feucht ist, können Sie mit dem Pinselstiel Linien herauskratzen, um die Spannseile der Pfähle anzudeuten. Ziehen Sie die Linien locker, damit Sie als Taue überzeugend wirken, aber in horizontaler Richtung, damit sie die Standfestigkeit der Pfähle betonen.

16. Das Fischernetz

Im Farbton der Pfähle ziehen Sie nun mit dem Rundpinsel Nr. 2 feine Linien, die die Struktur der Netze wiedergeben sollen. Arbeiten Sie mit fast getrocknetem Pinsel, und verzichten Sie auf übertriebene Genauigkeit.



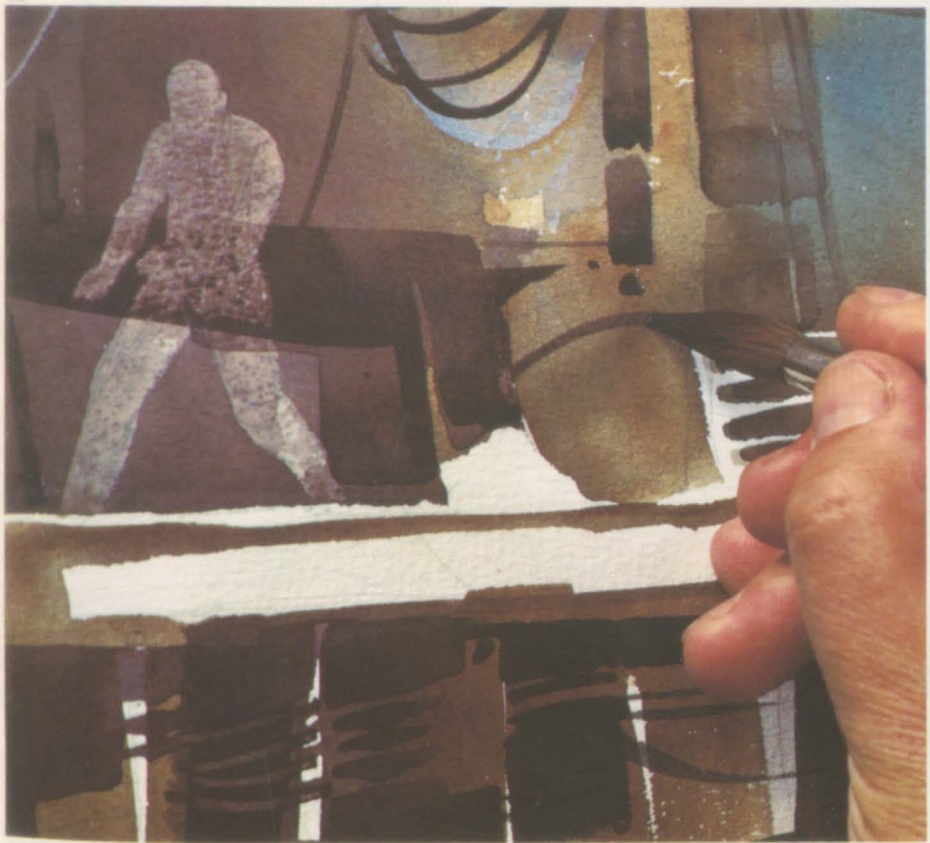
16

17

17. Fenster im Steuerhaus

Nehmen Sie nun den Rundpinsel Nr. 12, und fügen Sie mit einer Mischung aus Pariserblau und Umbra gebrannt die Fenster ein. Orientieren Sie sich dabei an den Bleistiftstrichen Ihrer Vorzeichnung, aber füllen Sie nicht jede Fläche exakt aus. Die ausgesparten Partien wirken dann wie Spiegelungen. Darüber hinaus entsteht der Eindruck, als könne man einige Gegenstände im Steuerhaus schemenhaft erkennen. Die Oberkante der Fenster sollte in etwa dem leicht gewölbten Dach folgen.

18



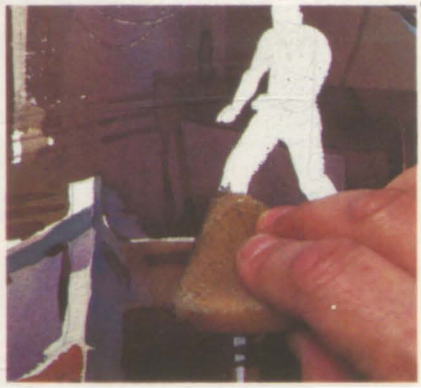
18. Die Umgebung strukturieren

Um die zentrale Stellung der Figur zu betonen, deutet der Künstler um sie herum einige Details wie etwa Kisten und Fässer auf dem Anleger an. Hierfür eignet sich ein großer Rundpinsel sehr gut; er verhindert zudem, daß Sie zuviele Feinheiten ausarbeiten. Sie brauchen dabei nicht vorsichtig um die Figur herumzumalen, da sie noch durch die Maskierflüssigkeit vor Farbaufträgen geschützt ist.

19. Demaskierung

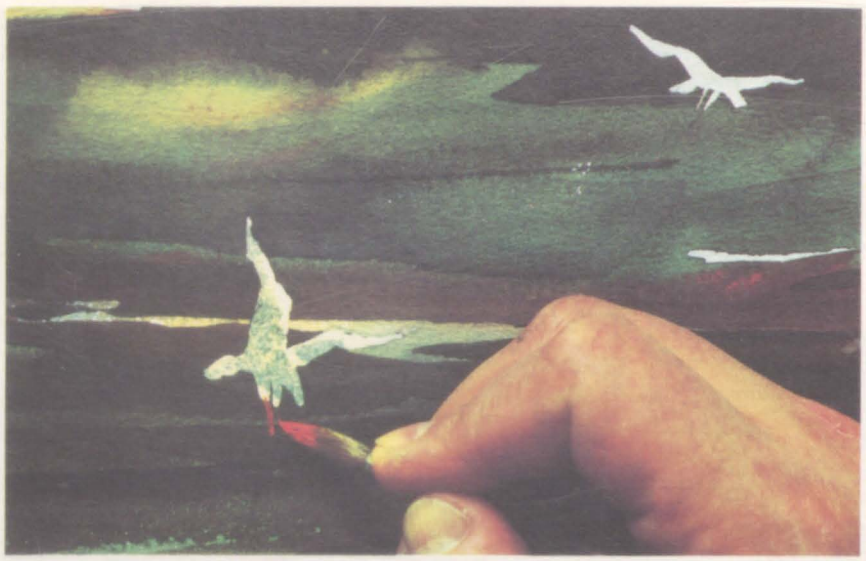
Wenn das Papier vollkommen trokken ist, können Sie den Schutzfilm von der Figur vorsichtig mit dem Radiergummi entfernen.

19



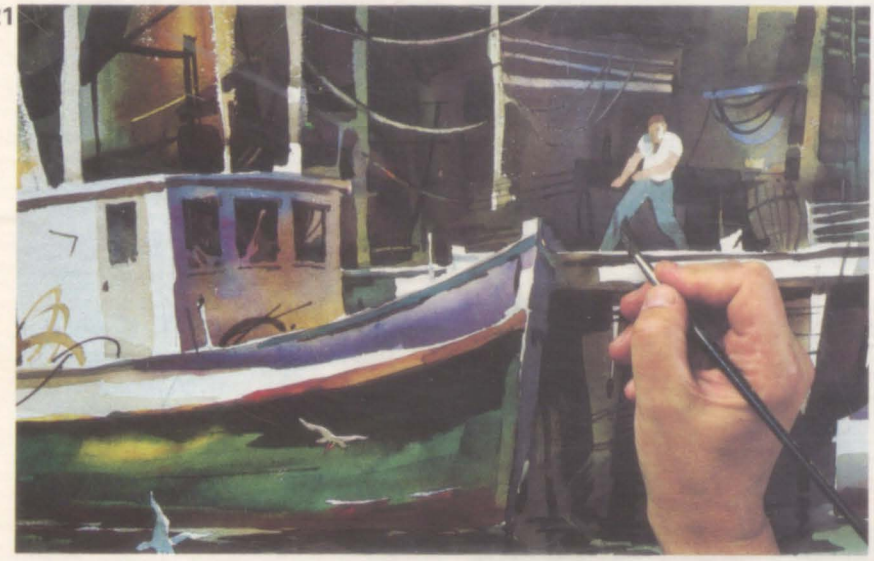
20. Die Möwen

Entfernen Sie das Maskiergummi auch von den beiden Möwen. Wenn man sie einfach weiß beläßt, würden sich die hellen Formen zu stark von der übrigen Bildgestaltung abheben. Modellieren Sie deshalb die Körper in einem zarten kühlen Grau. Verwenden Sie dazu den Rundpinsel Nr. 2, und gestalten Sie einige Partien kräftiger, andere blasser. Sparen Sie weiße Streifen aus, um das Sonnenlicht anzudeuten, das auf ihre ausgebreiteten Flügel fällt. Wenige zügige Pinselstriche mit Krapplack dunkel genügen, um den Krallen Farbe zu geben.



20

21



21. Die Figur auf dem Kai

Den Mann auf dem Anleger erweckt der Künstler mit einem gedämpften Hautton aus verdünntem Siena natur, Krapplack dunkel und etwas Cölinblau zum Leben. Auch hierfür verwendet er den Rundpinsel Nr. 2. Das Hemd und die von der Sonne beleuchtete Gesichtshälfte spart er weiß aus, und zum Schluß deutet er noch weitere Schatten an, die unten an den Hosenbeinen entstehen und die vom Arm und dem Kopf geworfen werden.

22. Das Haltetau

Kratzen Sie vorsichtig mit der Spitze eines Schneidemesser das Tau heraus, das der Mann in den Händen hält. Bei trockenem Papier kommen strahlend weiße Punkte zum Vorschein, die das beleuchtete gedrehte Seil andeuten. Die gebrochene Linie bringt zusätzliche Bewegung ins Bild.

22

23. Letzte Feinheiten

Mit einer sehr wirkungsvoll eingefügten Diagonalen setzt der Künstler in die von Horizontalen und Vertikalen beherrschte Komposition einen letzten Akzent. Er verankert das Boot visuell mit einer dünnen Linie, die vom Boot ins Wasser führt. Dafür verwendet er die Spitze eines Rundpinsels Nr. 2 und deutet mit ihr ebenfalls die gebrochenen Spiegelungen der Leine an. Als Farbton eignet sich hierfür Umbra natur.

Bilanz ziehen

Für eine abschließende Beurteilung ist es ratsam, das Aquarell für ein paar Tage wegzulegen, um etwas Abstand zu bekommen. Betrachten Sie es dann erneut, ohne es mit der Vorlage zu vergleichen. Sollten Sie feststellen, daß Sie mit einigen Bereichen nicht zufrieden sind, können Sie es mit der Abbildung vergleichen und sich überlegen, warum die entsprechende Partie nicht überzeugend wirkt.

Die besondere Wirkung dieser ausdrucksstarken Komposition liegt unter anderem darin, daß trotz der miteinander verwobenen Bildebenen und der vielfach aufgebrochenen Farbflächen durch ein reizvolles Bildzentrum ein innerer Zusammenhalt entsteht.

Das Boot ist durch die Spiegelung eng mit der Wasseroberfläche verbunden, und die Seile und Taue binden es optisch in den Hintergrund ein. Aber der zentrale Bildgegenstand würde sich in der Komposition verlieren, wären nicht der Mann auf dem Kai und die beiden Möwen vorhanden.

Die Vögel lenken den Blick von dem interessanten Geflirr auf dem Wasser zum Bootsrumpf. Unweigerlich wird der Betrachter von der Spannung zwischen dem Mann und dem Boot angezogen, die ihren Ausdruck in dem beide Elemente verbindenden Haltetau findet.

Gerade bei einem Motiv, in dem Sie die einzelnen Bildelemente bewußt verändern oder weglassen und die Farben sehr frei zuordnen können, stehen Ihnen viele Möglichkeiten der „Inszenierung" einer besonderen Atmosphäre zur Verfügung. Sie macht aus der beliebigen Anordnung von Gegenständen etwas besonderes. So wurde durch die Art der Darstellung aus diesem Ausschnitt des Fischerhafens eine brillante Farbkomposition voller Ausdruckskraft und Lebendigkeit, die den Betrachter überzeugt.

„Gloucester" von Irving Shapiro, Aquarell auf mittelrauhem Papier, 46 cm x 71 cm. Gedämpfte Farbtöne, locker geführte Pinselstriche und vor allem die selektive Sicht- und Vorstellungsweise des Künstlers machen diese intensive Interpretation eines Hafens so reizvoll und lebendig. Obwohl fast alle Farben des Spektrums auftauchen, wirkt das Boot nicht bunt, sondern vermittelt eine nuancenreiche Grundstimmung.

23

Oberflächlich gesehen

Um die Oberflächenwirkung der Gegenstände in einer Zeichnung zur Geltung zu bringen, gibt es verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten.

Alle Gegenstände haben neben ihrer Form eine charakteristische Oberflächenstruktur und Farbigkeit. Im Gegensatz zur Farbe jedoch kann man die Materialbeschaffenheit der Oberfläche erfühlen: Nehmen Sie einen einfachen Gegenstand in Ihre Hände, und schließen Sie die Augen. Streichen Sie dann langsam darüber, und ertasten Sie die Oberfläche gründlich.

Um jetzt die ertastete Textur der Oberfläche zeichnerisch herauszuarbeiten, gibt es verschiedene Möglichkeiten. Dabei spielt die Wahl des Papiers eine wichtige Rolle.

In der einfachen Zeichnung von „Kandy, Sri Lanka" hat Harry Borgman die rauhe Stein- und Putzoberfläche der Hausfassaden mit Hilfe eines flächigen Kohlestiftauftrags auf gröberem Aquarellpapier dargestellt. Dafür nutzt er die grobe Körnung des Papiers unmittelbar als Entsprechung einer realen Oberflächenstruktur.

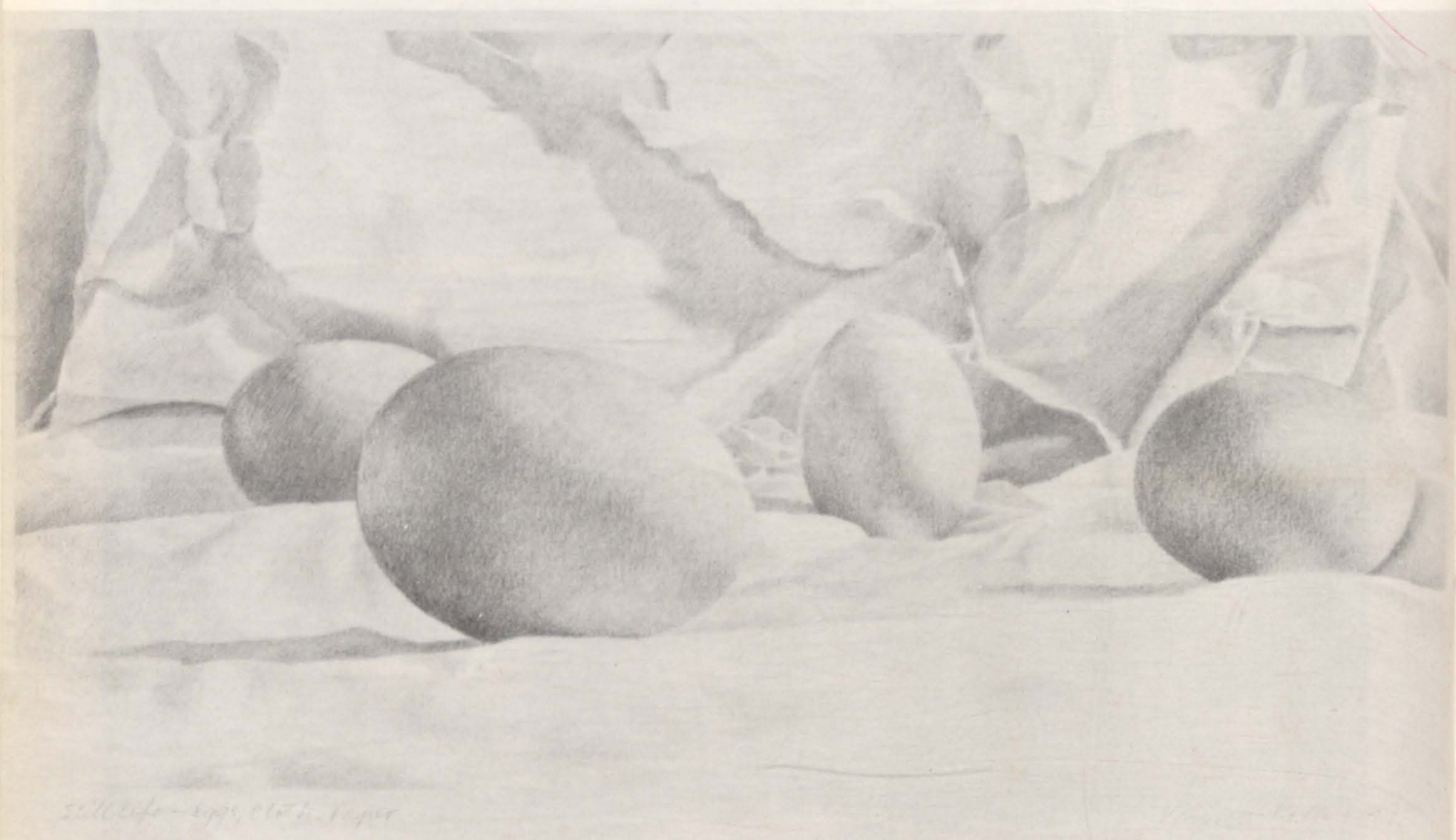
Eine völlig andere Arbeitsweise liegt darin, allein mit zeichnerischen Mitteln die Illusion von abwechslungsreichen, verschiedenen Oberflächen aufzubauen.

Die Zeichnung von Vaino Kola „Eier, Stoff und Papier" läßt deutlich drei Oberflächenarten erkennen: glatter weicher Stoff, feines zerknittertes Papier und harte Eierschale. Die Künstlerin arbeitete die Materialunterschiede mit sehr disziplinierten Strichen – auf glattem Zeichenpapier – heraus. Aber auch eine kräftigere Strichführung kann die Textur eines Gegenstandes überzeugend wiedergeben, wie die Baumstudie von Harry Borgman zeigt.

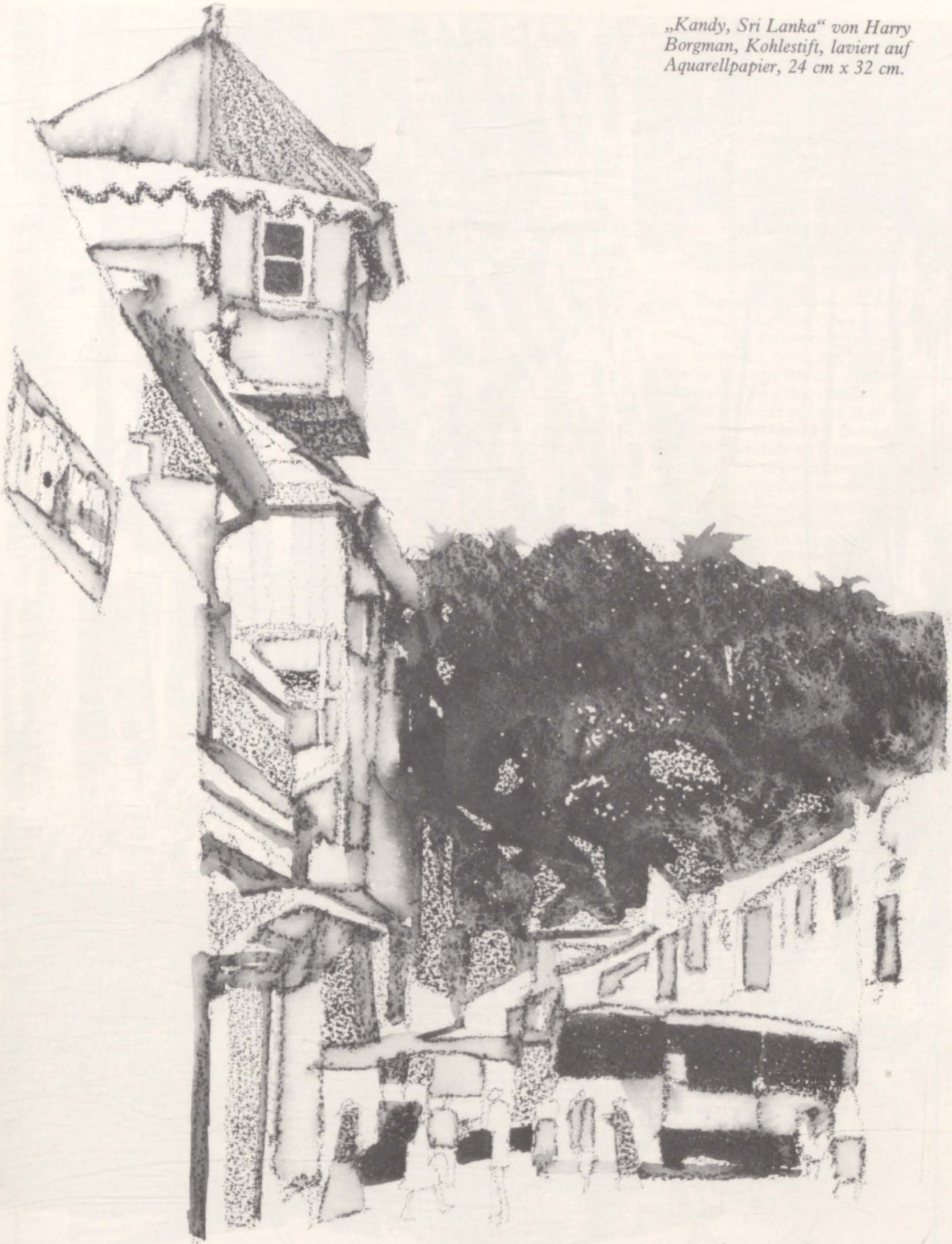
Tip

GENAUE BETRACHTUNG

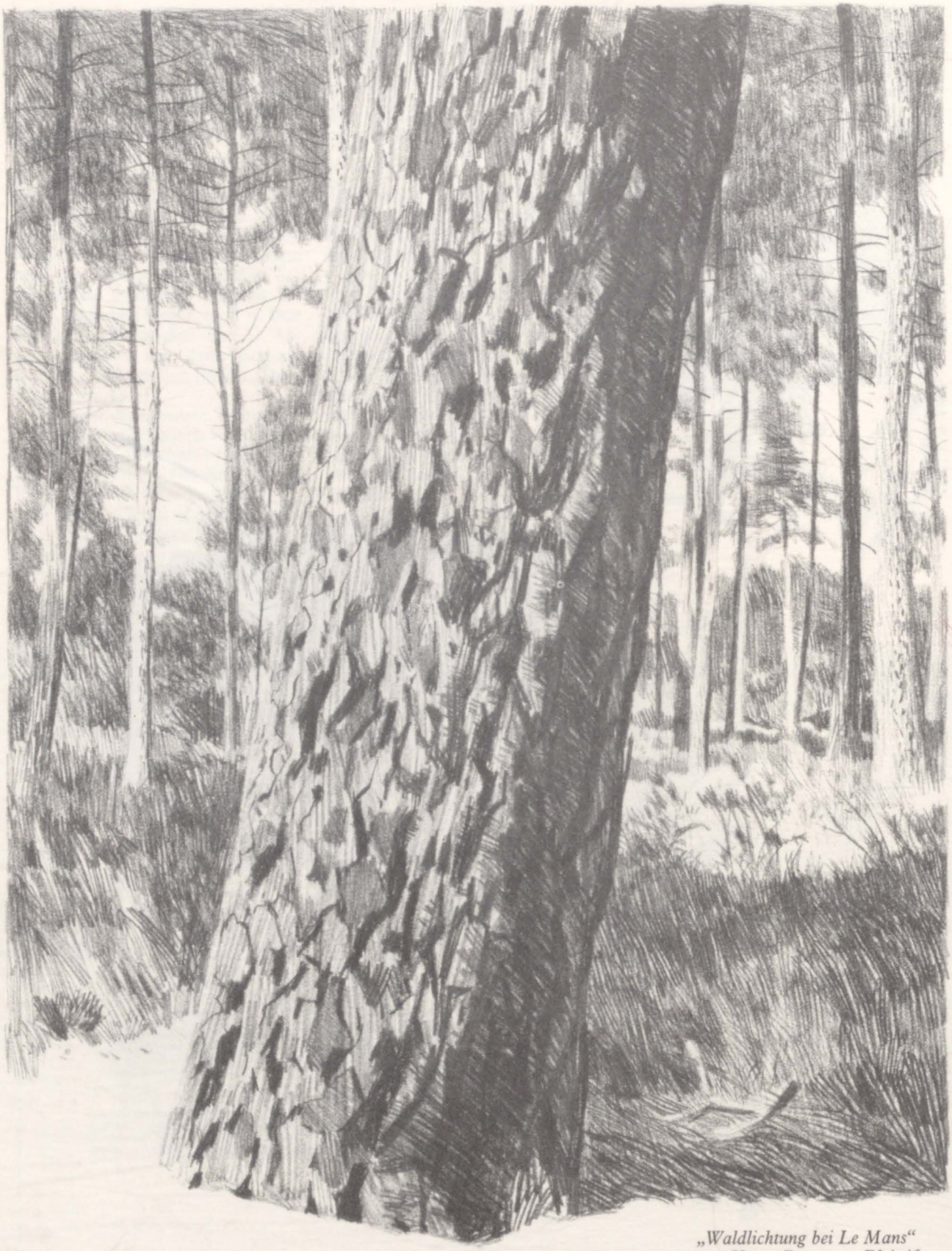
Schulen Sie Ihren Blick für die Besonderheiten der verschiedenen Materialien, indem Sie Dinge, die um Sie herum sind und Sie besonders interessieren, auf ihre Oberflächenstruktur hin untersuchen. Versuchen Sie, in Skizzen für die verschiedenen Oberflächen – besonders für die schwer darstellbaren – Ihre eigene Darstellungsweise zu finden. Oft gibt auch das Studium fremder Zeichnungen frische Anregungen.



„Eier, Stoff und Papier" von Vaino Kola, Bleistift auf Papier, 14 cm x 27 cm.



„Kandy, Sri Lanka“ von Harry Borgman, Kohlestift, laviert auf Aquarellpapier, 24 cm x 32 cm.



„Waldlichtung bei Le Mans“ von Harry Borgman, Bleistift, 26 cm x 33 cm.

Übung: Glatt und rauh

Wenn Sie Ihre zeichnerischen Fähigkeiten in der Darstellung verschiedener Oberflächenstrukturen üben wollen, können ganz alltägliche Gegenstände als Vorlage dienen. Anhand von vier Küchengeräten erläutern wir Ihnen unterschiedliche Darstellungsmöglichkeiten von Texturen durch verschiedene Zeichenmedien und -techniken.

A: Das emaillierte Küchensieb läßt sich mit verdünnter Tusche ausdrucksvoll gestalten. Auf die Vorzeichnung können Sie die verschiedenen Dunkelstufen, die auf der glatten Oberfläche zu sehen sind, mit dem Pinsel auftragen. Wenn die einzelnen Bereiche, wie Schatten oder Glanzlichter, als begrenzte Flächen stehenbleiben, kommt das glänzende Emaille am besten zur Geltung.

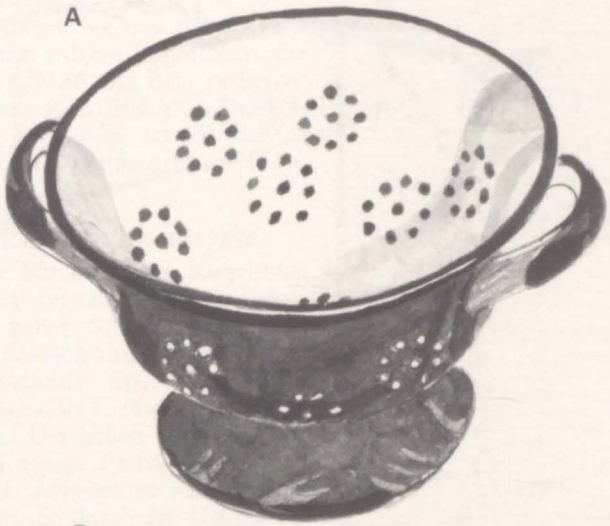
B: Für die alte Reibe aus Weißblech lohnt sich der Einsatz von Zeichenfeder und Tusche. Damit die einzelnen Striche nicht verlaufen, sollte das Papier möglichst glatt sein. Die kratzigen Strichlagen werden mit einer etwas abgenutzten Feder erzielt.

C: Um das geschmeidige hölzerne Salatbesteck darzustellen, eignet sich die Kombination von Bleistift und Kohle. Mit dem weichen Bleistift können Sie die Konturlinien und dunklen Schatten zeichnen, während Sie mit zarten Kohleschraffuren die Holzmaserung nachahmen.

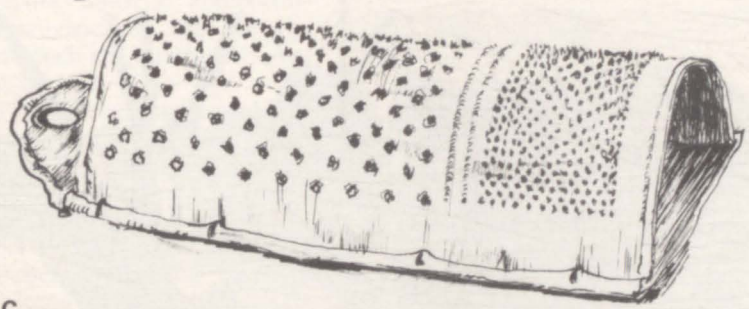
D: Beim Drahtsieb eröffnet sich die Möglichkeit, den Gegenstand selbst in den Zeichenprozeß mit einzubeziehen, denn das Maschengeflecht können Sie am wirkungsvollsten wiedergeben, indem Sie das Papier direkt auf das Sieb legen und durchreiben. Dieses Durchreibeverfahren (Frottage) kann auch für die Wiedergabe anderer Oberflächen sinnvoll sein.

Versuchen Sie, die jeweilige Textur eines Gegenstandes auf die charakteristischen Merkmale zu reduzieren und sie mit verschiedenen Mitteln zu „übersetzen".

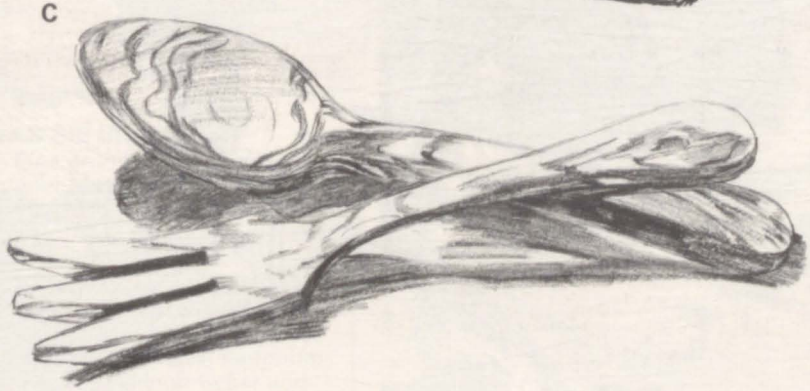
A



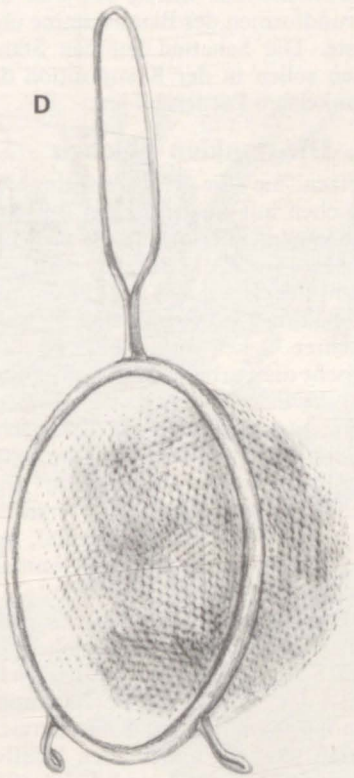
B



C



D



Sonniger Wintertag

Die feinen Unterschiede der Weißtöne bestimmen die überzeugende Wirkung einer Schneelandschaft.

In dieser Winterlandschaft zeigt George Cherepov, wie man die Farbgestaltung schrittweise anlegt, um die sonnenbeschienenen und schattigen Schneeflächen wiederzugeben.

1. Die Grundzeichnung

Die Pinselvorzeichnung können Sie mit verschiedenen Blau-Braunmischungen anlegen. In unserem Bild wurden die wichtigsten Bildteile mit verdünnter Farbe festgelegt. Die drei unregelmäßigen Striche im Vordergrund deuten die Umrisse der großen Schattenfläche und den Verlauf des Weges an. Die geschwungene Linie im Hintergrund legt die Waldsilhouette fest.

Mit dunkleren Tönen in dickerer Farbkonsistenz malen Sie jetzt die Grundformen der Baumstämme und Äste. Die Schatten auf den Stämmen sollen in der Komposition die dunkelsten Partien bilden.

2. Die dunklen Flächen

Setzen Sie die größeren dunklen Flächen mit einem breiten Borstenpinsel ein. Für den dunklen Wald mischt George Cherepov ein gedämpftes Blau auf der Basis von Kobaltblau mit Alizarin-Krapplack, Lichter Ocker und Weiß. Er vermischt die Farben nur unvollständig auf der Palette, damit sie eine lebendige, in sich variierende Farbfläche bilden. Die gleiche Farbkombination verwendet er auch für den Schatten im Vordergrund, verstärkt aber den Blau- und Weißanteil, um die Reflexion des blauen Himmels einzubeziehen.

Die Häuser werden zunächst grob mit Kadmiumgelb hell gestaltet. In den Schatten können Sie das Gelb mit der bläulichen Schattenmischung überarbeiten. Kontrastreich treten jetzt die unbemalten Bildflächen von Himmel und Schneeflächen hervor.

1

2

3. Die hellen Bereiche

Der Himmel wird in einem fahlen Gelb aus Kadmiumgelb hell, Lichter Ocker und viel Weiß angelegt. In diesen Farbauftrag können Sie einige Streifen aus Kobaltblau und Weiß ziehen, so daß der Eindruck eines sonnigen Himmels mit leichter Bewölkung entsteht. Auf die gleiche Weise werden auch die hellen Schneeflächen gestaltet, wobei Sie etwas mehr Weiß in den Mischungen verwenden als für den Himmel. Das blasse Gelb repräsentiert die Schneeflächen in der Sonne und das helle Blau die leichten Schatten in diesem Bereich.

Modellieren Sie nun die dunklen Bäume mit erdigen Brauntönen, die Sie durch Weiß und Blau variieren. Sie können auch die großen Dunkelbereiche aus dem letzten Schritt durch leichte Blaulasuren im Farbton beleben.

4. Weitere Farbkontraste

Mit der Mischung aus Kobaltblau und Weiß verstärken Sie die Schatten im hellen Schnee. Um diesen kühlen Farbton zu beleben, können Sie vereinzelt Spuren Alizarin-Krapplack oder Lichter Ocker dazumischen. Die hellen Schneeflächen erhalten einige Farbakzente durch ein stark aufgehelltes Kadmiumrot hell. Um die durch die Häuser betonte rechte Bildseite kompositorisch auszugleichen, fügt George Cherepov noch ein verschneites Auto in das Bild ein.

Unter der Zielsetzung sowohl einer Vereinfachung als auch der Betonung der Farben und Formen kann das Bild in diesem Stadium als vollendet betrachtet werden. Es kann aber auch Grundlage einer naturalistischen Darstellung sein. Die Ausgestaltung von George Cherepov kann Ihnen dafür hilfreiche Anregungen geben.

WAS SIE BRAUCHEN

- Eine grundierte Leinwand oder Malpappe von 62 cm x 76 cm
- verschiedene Borstenpinsel sowie mindestens einen mittleren flachen Haarpinsel
- Titanweiß, Siena gebrannt, Umbra gebrannt, Kobaltblau, Alizarin-Krapplack, Kadmiumgelb hell, Lichter Ocker und Kadmiumrot hell.

3

4

5. Verfeinertes Gemälde

Im letzten Schritt kommt es darauf an, die Farbflächen des Bildes durch präzise Pinselstriche miteinander zu verbinden und damit die naturalistische Wirkung der Formen zu erhöhen. Um dieses Ziel zu erreichen, sollten Sie die hellsten Lichter auf den Schneemassen so präzise wie möglich malen. Die Form und Lage der einzelnen weißen Flächen zeigen die Stellung der Sonne an und definieren die plastische Form des jeweiligen Schneebereiches. Da wir Ihnen die endgültige Bildfassung ohne Zwischenschritte zeigen, sollten Sie sich für die genaue Gestaltung an der Abbildung orientieren. Beim Malen weiterer Schneelandschaften kann eine photographische Vorlage helfen, die schnell wechselnden Lichtverhältnisse zu erfassen. Beachten Sie aber, daß in einem Photo die Farbnuancen in den Schatten verloren gehen.

Fügen Sie die hellen Partien in einer Mischung aus Weiß und einer Spur Lichter Ocker mit einem mittleren flachen Haarpinsel ein. Damit bleibt Ihnen das reine Weiß für sehr helle Glanzlichter. Nun werden die Schatten mit blaugrauen und graugrünen Mischungen ganz nach Wunsch weiter vertieft.

Nur einen Hauch

Die entfernteren Bäume erhalten eine dunkle Braunmischung, und ihr dichtes Geäst wird mit einigen Trokkenpinselstrichen eines warmen Tones aus Siena gebrannt und etwas Weiß aufgetragen. Die beiden großen Bäume im Vordergrund erhalten dort, wo sie mit Schnee bedeckt sind, feine Streifen der Weißmischungen. Um der Komposition mehr Leben zu verleihen, fügt George Cherepov noch einige menschliche Figuren ein.

Das Gemälde ist ein gutes Beispiel dafür, daß eine überzeugende Schneelandschaft von den unterschiedlichen Mischungen des Weiß abhängt. In diesem Fall sind es besonders die Gelb- und Blaugrautöne, die dem Weiß die Anmutung von Schnee verleihen und jedes Winterbild überzeugend aussehen lassen.

Bei der Farbkomposition Ihrer eigenen Schneelandschaft sollten Sie bedenken, daß die Farbe des Schnees vor allem von dem in ihm reflektierenden Licht abhängt. Ein strahlend blauer Himmel läßt die Schatten auf den Schneeflächen Himmelblau erscheinen. Eine sehr tief stehende Sonne gibt den lichten Partien einen goldgelben, wundervoll warmen Schein.

5

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

„Standardwerke“ von Gottfried Bammes, die über ihren didaktischen Anspruch hinaus als Nachschlagewerke für den Künstler ebenso unerläßlich sind, wie für die Schulung der Kunstbetrachtung.

In einer einmaligen Fülle erhält der Leser hier Erkenntnisse und Anschauungsmaterial über die Gesetzmäßigkeiten der Natur. Einheimische wie exotische Tiere werden in zahlreichen, ungemein detaillierten Zeichnungen, Studien und künstlerischen Skizzen vorgestellt, ihre Baupläne in allen Details erläutert.
Ausführlich geht das Buch auf die Entwicklung der Tierdarstellung in der Kunst ein, von Altamira über Meister wie Leonardo da Vinci bis zur Kunst der Gegenwart. Das Werk ist mehr als eine anspruchsvolle Zeichenschule. Als Nachschlagewerk für den Künstler ist es ebenso unerläßlich wie als Lehrbuch an Schule und Akademie.
Dieses Buch wurde Ihnen unter dem Titel „Das große Buch vom Zeichnen der Tiere“ bereits von unserem Außendienst angeboten.

Gottfried Bammes
Die Gestalt des Tieres

Anatomische, methodische und künstlerische Grundlagen.
Das Standardwerk für Künstler und Kunststudenten zum Tierezeichnen!

502 Seiten mit 220 farbigen und 400 s/w Abbildungen.
Leinenband.

ISBN 3-473-48349-4

DM **136,–**

In gleicher Ausstattung:

„. . . (das Werk) zeichnet sich durch eine leicht zu erschließende Gliederung der Lernschritte, durch eine in diesem Bereich einmalige Fülle von Erkenntnissen aus dem vertrauten Verhältnis des Autors zu den Naturwissenschaften, durch reichhaltige visuelle Erläuterungen und viele Beispiele, Modellaufnahmen, Schülerarbeiten und geschichtliche Meisterarbeiten der bildenden Kunst aus . . .“

Kultur Politik (Berufsverband Bildender Künstler) Berlin

Gottfried Bammes
Die Gestalt des Menschen

Hand- und Lehrbuch der Anatomie für Künstler. „Der Bammes“ Standardwerk für jeden Künstler, unerläßliches Rüstzeug für jeden Kunststudenten.

474 Seiten mit 447 farbigen und 100 s/w Abbildungen. Ganzleinen mit Schutzumschlag im Schuber.

ISBN 3-473-61099-2

DM **136,–**

Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme, Sachbücher und Videoprogramme

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 55

Um die Bedeutung der Ränder geht es in **ÖLMALEREI**. So erfahren Sie etwa, wie Sie durch geschickte Behandlung der Konturen wirksam die Illusion von Dreidimensionalität erzeugen können.

Wir stellen Ihnen in unserer neuen Rubrik **ALKYD** ein noch sehr junges Medium vor, das erst seit der Mitte der siebziger Jahre im Handel ist. Diese Farbe vereint die Vorzüge von Öl- und Acrylfarben; sie eignet sich vorzüglich für eine detailreiche oder realistische Malweise, bei der die Motive mit stark verdünnten Farben Schicht für Schicht aufgebaut werden sollen.

Die Künstler John Maxwell und Hans Moller zeigen **IM ATELIER**, wie man mit Farben Formen modelliert.

Kinder sind ein faszinierendes Motiv. Ihre liebenswerten, offenen Gesichter, ihre Ungezwungenheit und die zarten Hauttöne bezaubern viele Künstler. Ihre natürliche Lebendigkeit hat aber auch eine Kehrseite: sie können nicht lange stillhalten. Charles Reid gibt Ihnen in **AQUARELL** wertvolle Hinweise, wie Sie Kinder am besten malen können.

In **SEHEN UND VERSTEHEN** behandeln wir das Thema: Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund. Wir erläutern Ihnen anhand von Beispielen, wie wichtig es ist, eine Entscheidung darüber zu treffen, welchen Bildbereich Sie besonders betonen möchten.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 55

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 55

SEHEN UND VERSTEHEN	
Von vorne bis hinten	1513
ÖLMALEREI	
Randbemerkungen	1516
SKIZZEN UND STUDIEN	
Hundestudien	1520
ALKYD	
Die neue Generation	1522
Übung: Stilleben	1524
IM ATELIER	
Formen durch Farben	1528
AQUARELL	
Zauberhafte Jugendbildnisse	1530
Übung: Jungenportrait	1532
ZEICHENTECHNIKEN	
Gestalt und Silhouette	1534
Übung: Nachmittagslicht	1537
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Mediterranes Ambiente	1538
MATERIALKUNDE	
Alkyd	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

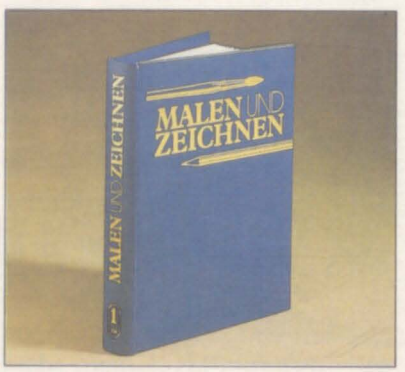
© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Holger Neuhaus (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel: 1531, 1532, 1533 Charles Reid; 1514 Christopher Schink; 1515, 1523-1527 Wendon Blake, Ferdinand Petrie; 1517, 1518 Linda Cateura, David Leffel; 1519 Wendon Blake; 1520, 1535 rechts, 1537 links James Gurney, Thomas Kinkade; 1521 Norman Adams, Joe Singer; 1528, 1529 Edward Betts; 1530 Burt Silverman; 1534, 1535 Harry Borgman; 1536 David Friend; 1537 rechts Nick Meglin; 1538, 1539, 1540 Donelson F. Hoopes; Bildmaterial auf der Seite 1513 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg. Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg. Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Von vorne bis hinten

Entscheiden Sie vor Beginn der Arbeit, welche Bildebene Sie betonen möchten. So können Sie die Komposition darauf abstimmen, ohne die Harmonie des Aufbaus zu gefährden.

Sie haben ein Motiv für Ihr Bild gewählt und stehen nun vor der wichtigen Entscheidung, welchen Bereich des Bildes Sie besonders betonen möchten: den Vorder-, Mittel- oder Hintergrund. Ihrem Bild würde die Spannung fehlen, wenn Sie die drei Bereiche gleichberechtigt darstellen wollten.

Bewußt betonen

Es gibt vier klassische Arten, wie man einen Bildbereich gegenüber den anderen hervorheben kann:

☐ Räumen Sie einer der Ebenen den größten Raum in der Komposition ein.

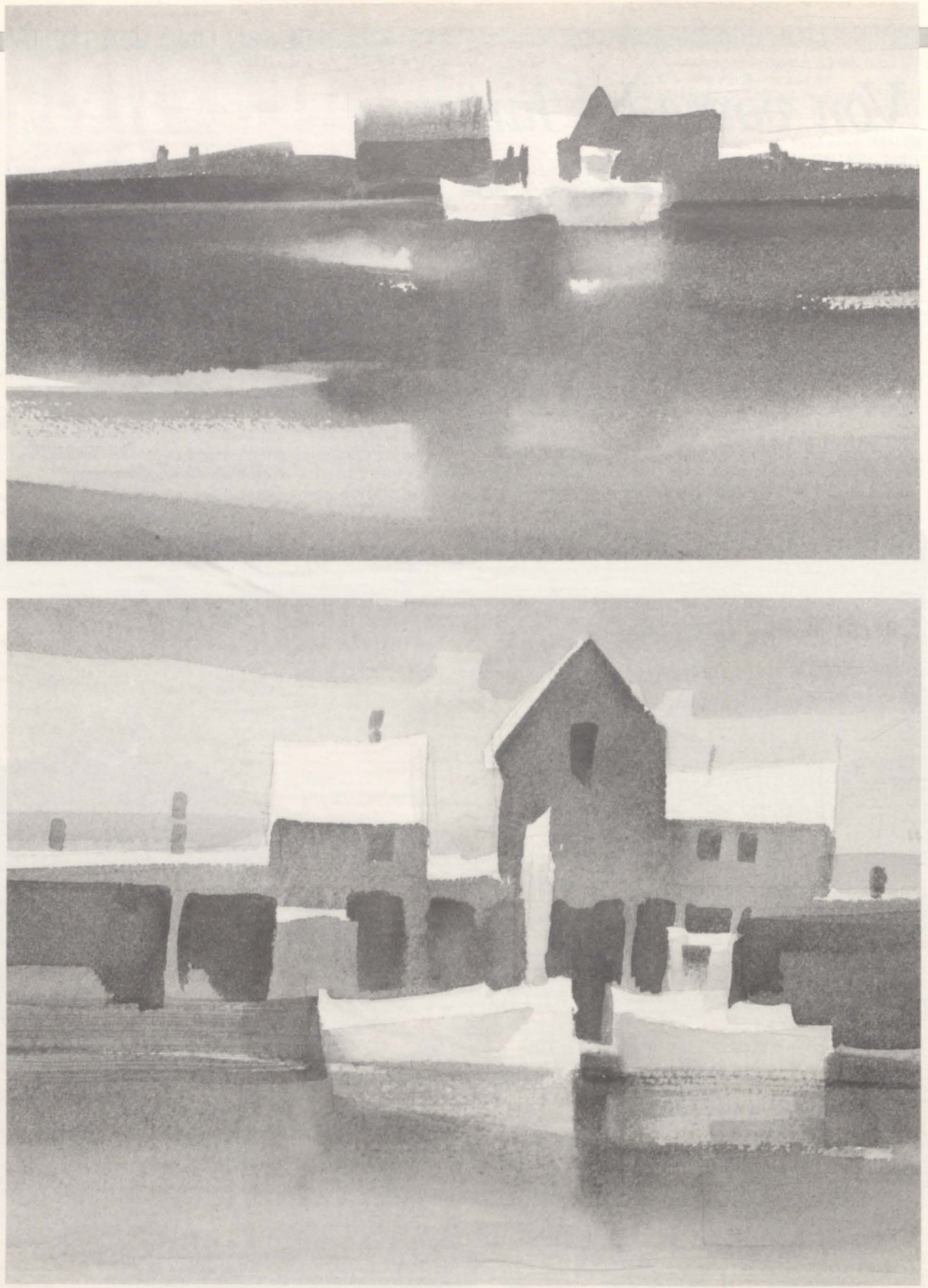
☐ Steigern Sie den Hell-Dunkel-Kontrast im wichtigsten Bildbereich, und vermindern Sie ihn in den anderen.

☐ Widmen Sie im bevorzugten Bereich den Details größte Aufmerksamkeit. Sogar der Hintergrund kann etwa durch Wolken so betont werden, sofern Vorder- und Mittelgrund in der Gestaltung einfach gehalten sind.

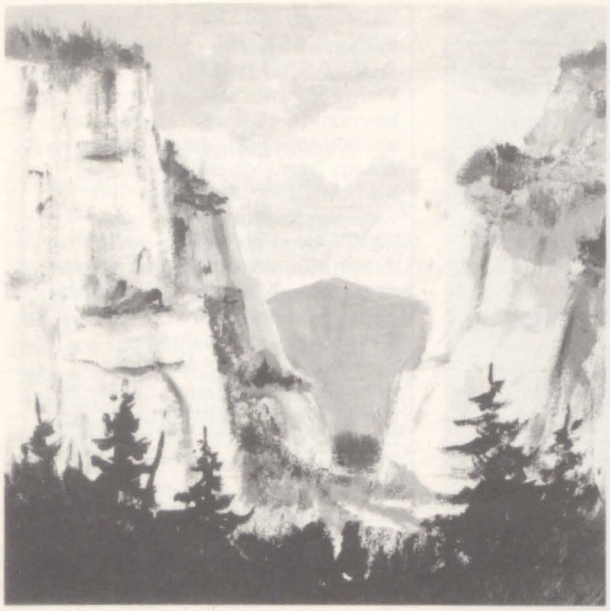
☐ Legen Sie die dominante Bildebene in leuchtenden, warmen Farbtönen an, und arbeiten Sie in den anderen mit gedämpften und kühlen Tönen.

Besonders für die letzten drei Möglichkeiten spielen die Lichtverhältnisse eine wichtige Rolle.

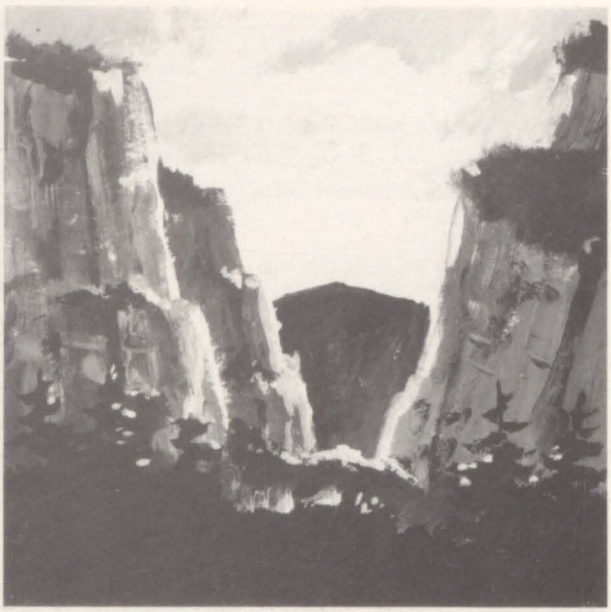
Ferdinand Petrie betont den Vordergrund, indem er für ihn mehr als die Hälfte der Bildfläche reserviert. Durch detailliert gemalte Blüten betont er diesen Bereich.



Christopher Schinks Skizzen zeigen Möglichkeiten, wie man die Betonung auf den Hinter- (oben) oder Mittelgrund (unten) legen kann. In beiden Abbildungen finden sich die stärksten Hell-Dunkel-Kontraste innerhalb der betonten Bildebene.

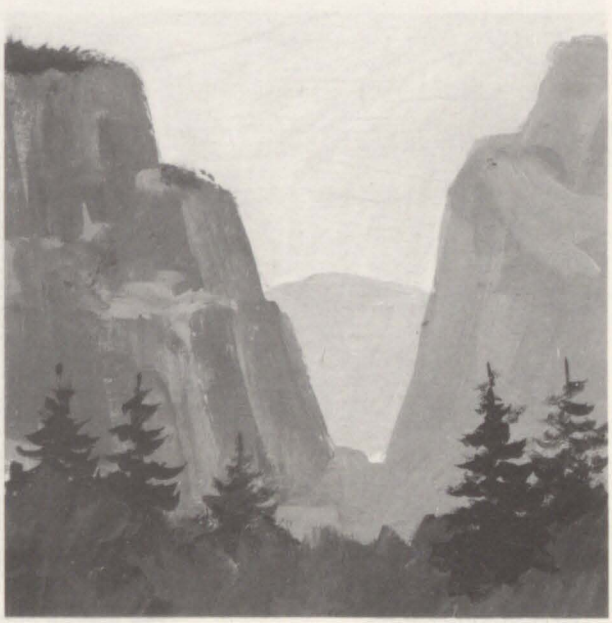


VON VORN EINFALLENDES LICHT
Nutzen Sie die Beleuchtung, um die Aufmerksamkeit auf den Schwerpunkt den Bildes zu lenken. Fällt das Licht von hinten über Ihre Schulter, dann ruft es im Vorder- und Mittelgrund starke Hell-Dunkel-Kontraste hervor. So können Sie einen dieser Bereiche oder auch beide, wie hier die dunklen Tannen und die hellen Klippen, die Komposition beherrschen lassen. Gedämpfte Tonwertunterschiede schwächen den Hintergrund ab.



GEGENLICHT
Blickt man in Richtung der Lichtquelle, beispielsweise auf die Sonne, die hinter den Bergen steht, dann hebt sich der Hintergrund deutlich als Silhouette ab. Im Mittelgrund bleiben die Hell-Dunkel-Kontraste kräftig, besonders da, wo die Berge im Licht liegen. Sie können jedoch abgeschwächt werden, um den Hintergrund noch mehr zu betonen. In diesem Fall sollte auch der Vordergrund möglichst unauffällig gestaltet werden.

VON OBEN EINFALLENDES LICHT
Senkrechter Lichteinfall leuchtet den Bildraum gleichmäßig aus. Dabei erscheint der Himmel in einem mittleren Tonwert. In unserem Beispiel werden so die fernen Berge dem Betrachter näher gerückt, und Hinter- und Mittelgrund fesseln gleichermaßen die Aufmerksamkeit. Damit der Vordergrund nicht von den beiden anderen Bildebenen ablenkt, sollte er keine Betonungen durch Lichtakzente erhalten, sich aber deutlich absetzen.



DIFFUSES LICHT
Bei Nebel oder Regen kann man schwer erkennen, aus welcher Richtung das Sonnenlicht einfällt. In diesem Licht werden Tonwerte und Einzelheiten den Gesetzen der Luftperspektive zufolge mit zunehmender Entfernung diffuser und heller. Deutlich hebt sich der Vordergrund mit seinen scharfen Konturen und dunklen Formen ab. In dieser Bildebene können auch Details oder kräftige Kontraste die Aufmerksamkeit des Betrachters halten.

Randbemerkungen

Je mehr Erfahrungen Sie in der Ölmalerei sammeln, um so bedeutender werden die Ränder, die zwei Bildelemente voneinander trennen oder verbinden.

Die geschickte Behandlung von Rändern und Begrenzungslinien kann ein interessantes und wirkungsvolles Mittel sein, Bildelemente miteinander zu verbinden und die räumliche Wirkung einer Komposition zu verstärken. Außerdem verleiht die charakteristische Kontur den Dingen ihre überzeugende Wirkung. Die unterschiedlichen Gestaltungsweisen der „Randzonen" gehören somit zum wirkungsvollen Repertoire der Malerei. Sie sollten daher die Wirkung klarer und exakter Ränder wie auch weicher Übergänge in Ihren Bildern ausprobieren.

Die Wirkung der Ränder

Ein scharf konturierter Rand trennt Gegenstände klar voneinander. Außerdem setzt er auch die einzelnen Bildelemente deutlich vom Hintergrund ab.

Harte Ränder finden Sie an Gegenständen mit einer glatten Oberfläche, vor allem wenn auf den Rändern, etwa bei einer Glasflasche, ein Glanzlicht liegt. Befindet sich ein Motiv im Schatten oder verschluckt seine texturierte Oberfläche viel Licht, läßt ein weicher Rand den Gegenstand mit dem umgebenden Raum verschmelzen. Ein solcher fließender Übergang der einzelnen Bildelemente vermittelt eine harmonische Atmosphäre.

Weiche Ränder

Als Künstler haben Sie die Möglichkeit, einen Rand zu verfremden, indem Sie ihn weicher malen, als er in der Realität erscheint. Mit diesem kleinen Kniff gelingt es Ihnen, das Bild stärker zu vereinheitlichen.

Ein weicher Rand entsteht, indem Sie die beiden angrenzenden Farben naß-in-naß ineinanderübergehen lassen. Dafür nimmt man entweder einen weichen Haarpinsel oder den Finger und wischt am Übergang von Gegenstand zur Umgebung die Farben ineinander. Die ausdrucksvollste Wirkung erzielen Sie, wenn Sie die hellere über die dunklere

WECHSELNDE AUFFASSUNGEN

Viele zeitgenössische Künstler bevorzugen bei der Darstellung verschiedener Bildelemente in einem Gemälde eine sinnvolle Kombination von harten und weichen Konturen. Das war nicht immer so. In den verschiedenen Kunstepochen gab es die unterschiedlichsten Vorstellungen, wie man harte und weiche Ränder am besten einsetzt. Sowohl die frühen Maler der Renaissance wie auch die Maler des frühen 20. Jahrhunderts bevorzugten einen Stil, in dem die harten Ränder dominierten. Bei den Malern der Spät-Renaissance und des Impressionismus wurden dagegen weiche Konturen favorisiert.

WIE MAN RÄNDER „WEICHZEICHNET"

Der gestupfte Rand
Durch Stupfen erzeugt man einen aufgebrochenen Übergang zwischen zwei Bildelementen. Für diese weichen Ränder wird zuerst die dickflüssige Farbe aufgestupft und dann mit einem Flachpinsel am Rand leicht vermalt; die Konturen wirken dadurch leicht unregelmäßig.

Der weiche Pinsel
Am einfachsten läßt sich ein weicher Rand mit einem weichen Pinsel malen. Während die Farbe noch naß ist, wird der Pinsel sanft über den Rand gezogen, wobei sich die hellere Farbe langsam mit der dunkleren vermischt. Arbeiten Sie vorsichtig vom hellen in den dunklen Bereich.

Mit dem Finger
Es gibt zwei Möglichkeiten, die Farbe mit dem Finger am Rand zu verstreichen. Entweder verteilen Sie die Farbe in einem Zug, oder Sie verarbeiten sie mit kurzen sanften Tupfern. In beiden Fällen erscheint der Rand weich, da ein geschmeidiger Übergang entsteht.

Martin Spaynol. Photo: John Suett

Farbe legen. Bevor Sie das Verfahren auf der Leinwand einsetzen, sollten Sie es auf einem Stück Papier ausprobieren.

Aufgebrochene Ränder

Manchmal wirkt in einem Portrait ein gebrochener Rand logischer als ein weicher. Damit der Haaransatz in seinem Selbstportrait nicht wie der einer Perücke aussieht, hat Leffel beispielsweise die Stirnlocke mit einigen Strichen in die Hautpartie gezogen und dann durch leichtes Stupfen die Konturen der dunklen Haare mit der hellen Haut überzeugend verbunden.

Räumliche Wirkung

Planen Sie die Anordnung der harten und weichen Ränder in einer Komposition sehr sorgfältig. Dieses gezielte Vorgehen hilft Ihnen, die räumliche Wirkung des Gemäldes zu steigern.

Harte Ränder findet man meistens im Vordergrund. Je weiter sich ein Objekt im Hintergrund befindet, um so weicher sollten seine Ränder sein. So sind zum Beispiel in einem Landschaftsgemälde scharfe Konturen fehl am Platz – sie widersprechen den Sehgewohnheiten.

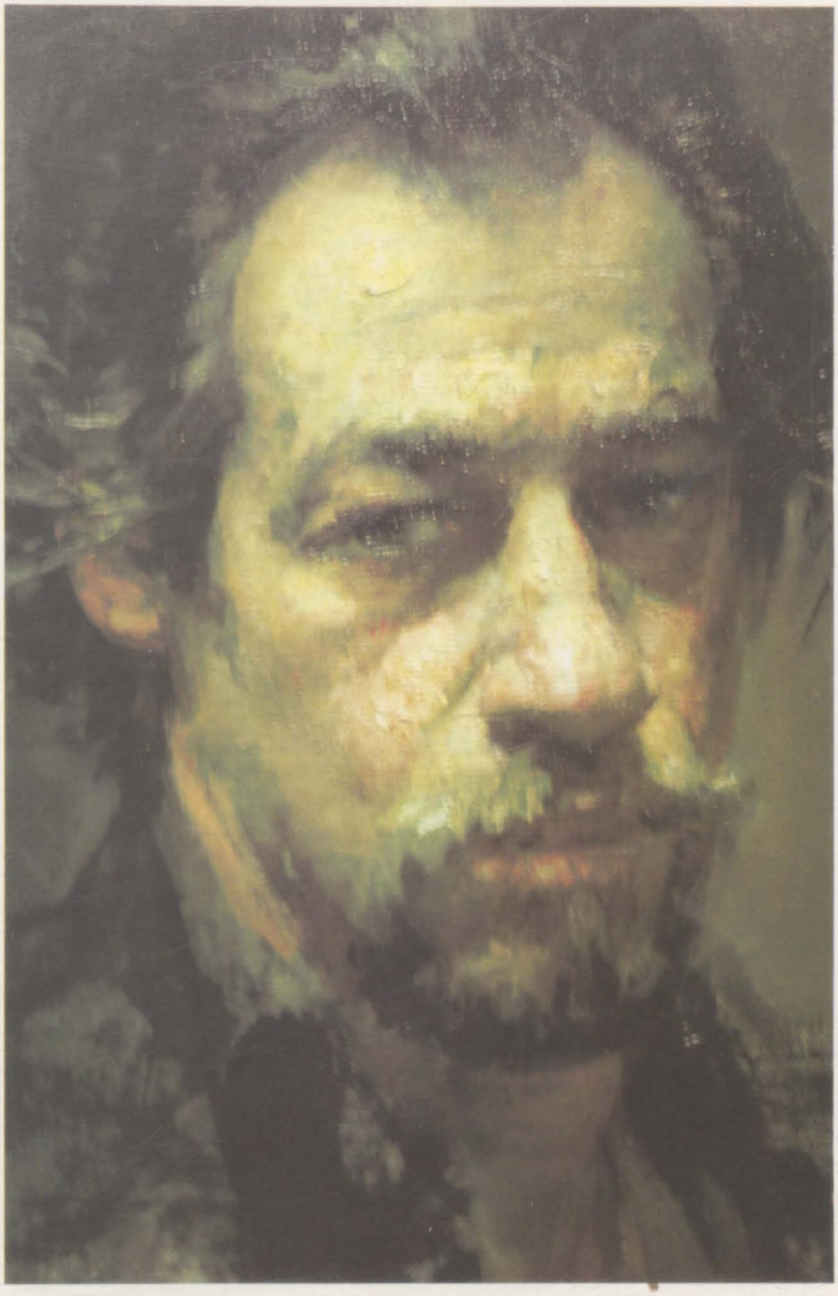
Helligkeitskontraste

Bei der Planung der räumlichen Beziehungen in einer Komposition ist besonders die Wirkung des Helligkeitskontrastes zu beachten. Wird der Kontrast zwischen Hell und Dunkel an einem Rand verstärkt, ergibt sich sofort ein viel stärkeres Raumgefühl. So kann ein dunkler Gegenstand, wie etwa die Vase in dem Stilleben von Leffel, durch die Aufhellung des Hintergrunds an ihrem Rand noch stärker hervortreten. Ebenso kann ein heller Gegenstand durch eine dunkle Betonung des Hintergrunds herausgehoben werden.

Schwerpunkte

Wollen Sie einen Bildbereich oder einen Bildgegenstand eine besondere Betonung geben, so sollten Sie ihn mit einer scharfen Umrißlinie versehen. Der Gegenstand setzt sich dann besser vom Hintergrund ab und vermittelt den Eindruck, als käme er dem Betrachter entgegen. Geradezu magisch wird der Blick von den klar und hart umrissenen Konturen des Bildes angezogen. Dieses Phänomen läßt sich an dem Gemälde „Nelken im Zinnkrug" gut nachvollziehen. Die beiden hellen, klar umrissenen Blüten treten aus dem Bild hervor und erregen als erstes die Aufmerksamkeit des Betrachters, während sich der übrige Strauß im Halbschatten des hinteren Bildraums verliert.

Wenn Sie mit den unterschiedlichen Malweisen der Konturen und Ränder in Ihren Gemälden experimentieren, werden Sie im Laufe der Zeit einen eigenen Stil entwickeln, die verschiedenen Bildelemente voneinander abzugrenzen.



Sammlung Dr. Marvin Kantor und Gattin

„Selbstportrait" von David A. Leffel, Öl auf Leinwand, 61 cm x 51 cm. Besonders in den Bereichen, in denen die Haare und der Bart mit den Hautpartien zusammentreffen, hat Leffel durch aufgebrochene Ränder und weiche Übergänge eine gute Verbindung der unterschiedlichen Bildelemente erreicht.

National Museum of American Art, Stiftung Williams T. Evans

„Nelken im Zinnkrug“ von David A. Leffel, Öl auf Leinwand, 31 cm x 35 cm, Ausschnitt. Die Blumen im Hintergrund erhielten weiche Ränder, indem sie mit der feuchten Farbe im Hintergrund vermalt wurden. Die beiden Blüten am Vasenrand ragen mit ihren klaren Konturen in den Vordergrund.

„Fischerboote bei Glouchester“ von John Henry Twachtman, Öl auf Leinwand, 64 cm x 77 cm. Durch die weichen Ränder vermittelt der Künstler die diesige Atmosphäre des Fischerhafens. Der Ausschnitt zeigt deutlich seine Arbeitsweise: Mit einem breiten Pinsel und dickflüssiger Farbe setzte Twachtman Striche, die den Formen weiche Konturen geben.

National Museum of American Art, Stiftung Williams T. Evans

Hundestudien

Schnelle Skizzen sind eine gute Vorbereitung, um Sicherheit für ein Hundeportrait zu gewinnen.

Wenn Sie einen Hund portraitieren wollen, sollten Sie unbedingt einige vorbereitende Skizzen anfertigen. In der Hundestudie von James Gurney ist die Aufmerksamkeit des Künstlers besonders auf die komplexe Form des Kopfes gerichtet, den er aus verschiedenen Blickwinkeln zu erfassen versucht hat.

Eine Vielzahl solcher schnell und locker gezeichneten Momentaufnahmen, für die Sie kaum mehr als zwei Minuten benötigen, können für das Verständnis grundlegender Formen ähnlich nützlich sein wie eine einzige intensive Studie.

Derartige vorbereitende Skizzen werden Ihnen die Sicherheit für eine

„Studien eines Hundekopfes" von James Gurney, Bleistift. Außer den Merkmalen des Hundekopfes hat der Künstler versucht, eine besonders typische Haltung seines Hundes zu skizzieren.

Tip

TYPISCHE HALTUNG

Je nach Wesen des Hundes gibt es bestimmte Körperhaltungen, die typisch sind. Versuchen Sie, diese charakteristischen Posen auch in Ihren Skizzen zu erfassen. Dabei kann der Blickwinkel die beabsichtigte Aussage noch verstärken. Beispielsweise hat Adams die Augenhöhe des Betrachters etwas unter die des Tieres gelegt, damit der Jagdhund nahezu majästetisch wirkt.

große Zeichnung Ihres Hundes geben. Durch die Übung fällt es immer leichter, die Form des Kopfes, den Sitz der Ohren, die Beinmuskulatur oder die genaue Form der Nase darzustellen. Die Wiedergabe der grundlegenden Form schafft die Voraussetzung, um die Persönlichkeit des Tieres herauszuarbeiten.

Ein Jagdhund

Für die sehr lebendig wirkende Zeichnung eines ungarischen Vorstehhundes wählte der Künstler Norman Adams einen Blickwinkel, der den geschmeidigen Körperbau und den wachsamen Ausdruck des Hundes besonders betont. Das Tier scheint dem Betrachter aus dem völlig leeren Bildraum entgegenzuspringen. Dieser Eindruck wird durch die Stellung der Pfoten unterstützt. Die Bewegung des Hundes vermittelt auch das leicht nach außen schwingende Ohr.

Um die Überschneidung der Formen, die sich bei diesem Blickwinkel ergeben, schnell zu erfassen, konzentrierte sich Norman Adams beim Skizzieren auf die Negativformen zwischen den Läufen. Dieser Trick ist gerade bei Bewegungshaltungen in der perspektivischen Verkürzung sehr hilfreich.

Wie jeder Hundebesitzer weiß, signalisiert die Haltung des Schwanzes die Stimmung des Tiers. So wedelt der Hund bei Freude mit dem Schwanz, während er ihn bei Angst einzieht. Solche genau beobachteten Merkmale geben Ihrer Hundezeichnung Ausdruckskraft.

„Ungarischer Vorstehhund" von Norman Adams, Bleistift.

Die neue Generation

Alkydfarben leiten ihren Namen von dem neuartigen Bindemittel Alkydharz her. Sie ermöglichen den Einsatz der verschiedensten Maltechniken.

Alkydfarben sind erst seit Mitte der siebziger Jahre im Handel erhältlich. In ihrer Konsistenz ähneln sie den Öl- und Acrylfarben und kommen wie sie gebrauchsfertig aus der Tube.

Alkyd ist sehr vielseitig; es verhält sich im großen und ganzen wie Ölfarbe, trocknet aber wesentlich schneller und läßt sich problemlos für klare, präzise Detailarbeiten verwenden.

Alkydharze

Der Name dieser Farbart leitet sich von seinem Bindemittel, dem Alkydharz ab, mit dem die Farbpigmente versetzt werden. Alkydharz ist ein klares, zähes Kunstharz, das in feuchtem Zustand löslich ist, sobald es aber getrocknet ist, eine sehr harte und doch elastische, unlösliche Schicht bildet.

Das Alkydharz verleiht den Bildern einen gleichmäßigen Glanz und ist dem seidigen Schimmer der mit Firnis verarbeiteten Ölfarben ähnlich, ohne jedoch wie diese zu vergilben oder häßliche Risse und Sprünge zu bilden.

Arbeiten mit Alkydfarben

Alle bewährten Technikern der Ölmalerei wie das Lasieren, Stupfen, die Impastomalerei oder die Untermalung lassen sich mit Alkydfarben gut ausführen. Zwar setzt der Trocknungsprozeß der Alkydfarben sofort ein, sobald sie auf der Leinwand vermalt sind – es bleibt aber immer genug Zeit, um fein abgetönte oder verriebene Farbschichten anzulegen. Nach acht bis zwölf Stunden kann ein Farbauftrag überarbeitet werden. Allerdings ist dann noch Vorsicht geboten, weil das in der neuen Farbschicht enthaltene Lösungsmittel die Untermalung wieder anlösen kann. Nach 24 Stunden besteht diese Gefahr nicht mehr, nach 48 Stunden ist jeder Farbauftrag vollkommen ausgehärtet.

Alkydfarben können mit Terpentinöl oder -ersatz verdünnt und mit

Die frischen, leuchtenden Alkydfarben sehen den Ölfarben zum Verwechseln ähnlich. Auch das Handwerkszeug und die Malmittel, die man benötigt, sind für beide Farbarten dieselben.

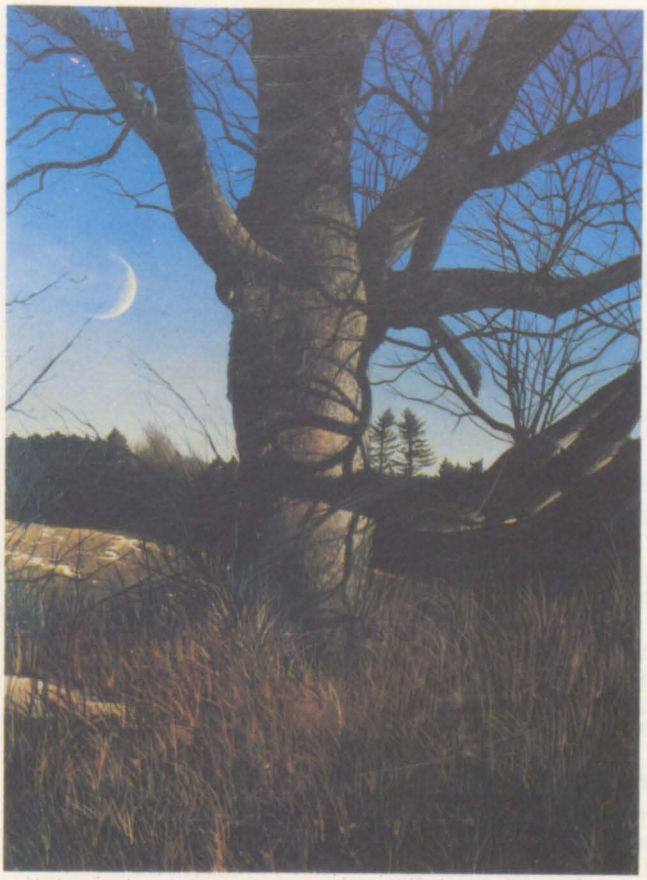
gängigen Ölmitteln gemischt werden. Das Standardmalmittel (Liquin) verbessert den Farbfluß, mit einem Gel läßt sich Alkyd in eine weiche Paste verwandeln. Eine dikkere Paste gibt den Farben eine steifere Konsistenz für Impastomalerei.

Feine Detailarbeit

Alkydfarben sind selbst in der Naß-in-naß-Technik sehr konturfest. Das ist besonders wichtig bei komplexen Formen und Einzelheiten, die sehr präzise ausgeführt werden können, ohne daß die Farben verschmieren oder verlaufen.

Alkyd ist deshalb das ideale Medium für eine detailreiche oder realistische Malweise, bei der die Motive mit stark verdünnten Farben und feinen Haarpinseln in rascher Folge Schicht für Schicht aufgebaut werden. Hierbei ist die kurze Trockenzeit des Mediums eine besondere Hilfe: Es können mehrere Arbeitsgänge in einem Zug bewältigt werden, und trotzdem bleiben selbst feine Details klar umrissen.

Ein besonderer Reiz dieses Mediums liegt sicherlich auch darin, daß seine Ausdrucksmöglichkeiten noch längst nicht ausgelotet sind.

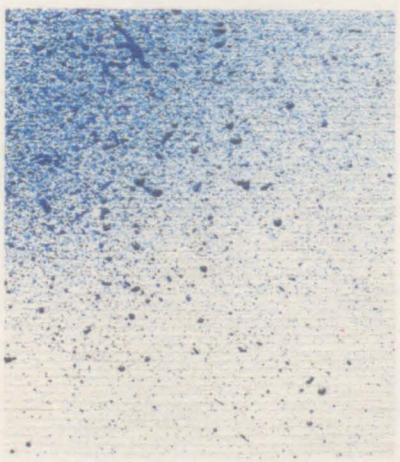


Sammlung Gary Visgaitis

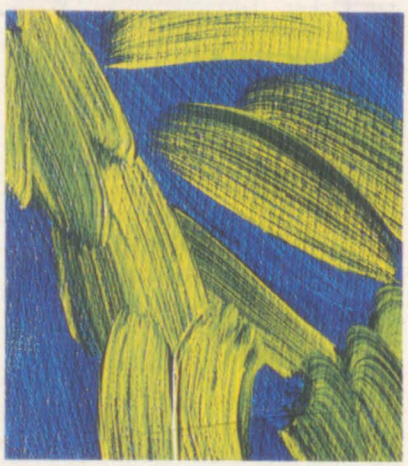
„Aufgehender Mond" von Daniel K. Tennant, Alkyd auf grundiertem Holz, 61 cm x 46 cm. Der Künstler hat feine Details wie die Grashalme mit stark verdünnten, schnell trocknenden Alkydfarben Schicht für Schicht aufgebaut.

ALKYDFARBEN ERPROBEN

Sprenkeltechnik
Zum Sprenkeln brauchen Sie nichts weiter als eine alte Zahnbürste. Die Farbe wird mit viel Malmittel und Terpentinöl oder -ersatz verdünnt. Tauchen Sie die Zahnbürste in die Farbe, halten Sie sie dicht über die Bildpartie, über die Sie Farbe sprenkeln möchten, und streifen Sie mit dem Daumen die Farbe in einem Zug von den Borsten.



Sprenkeleffekte
Die Nahaufnahme zeigt, daß die winzigen Farbtropfen klar umrissene Formen beibehalten, weil Alkydfarben rasch trocknen. Ihre Größe hängt von der Borstenstärke der Zahnbürste ab. Mit der Sprenkeltechnik lassen sich vor allem körnige oder unebene Strukturen wie Kieselstrände oder rauhes Mauerwerk treffend darstellen.



Farbverhalten
Satt aufgetragene, mit Liquin geschmeidig verdünnte Alkydfarbe behält auch beim Naß-in-naß-Malen die Kontur der Pinselstriche bei, ohne daß sie verschmiert oder verläuft. Diese besondere Eigenschaft der Alkydfarben macht sie sehr vielseitig, etwa für schichtweisen Auftrag, und empfiehlt sie für detailgenaues Arbeiten.

Derek Chittock: Photo John Snelt

Übung: Stilleben

Dieses einfache Stilleben von Ferdinand Petrie ist für den Einstieg in das neue Medium gut geeignet, denn gerade für Motive, bei denen Einzelheiten Schritt für Schritt präzise ausgearbeitet werden, eignen sich die schnell trocknenden und gut vermalbaren Alkydfarben besonders gut. Er arbeitet auf Malkarton, den er zuvor mit Acryl-Malgrund präpariert hat. Um die Struktur der bröckelnden, feuchten Wand wirksam hervorzuheben, setzt der Künstler auch die Sprenkeltechnik ein.

1. Die Umrisse

Mischen Sie Umbra gebrannt, Lichter Ocker und Terpentin zu einer wäßrigen Lösung. Zeichnen Sie dann mit einem feinen Haarpinsel sorgfältig die Umrisse des alten Holzbottichs und der Zwiebeln, und deuten Sie Schattenpartien an. Die stark verdünnte Farbe ist schon nach wenigen Minuten trocken.

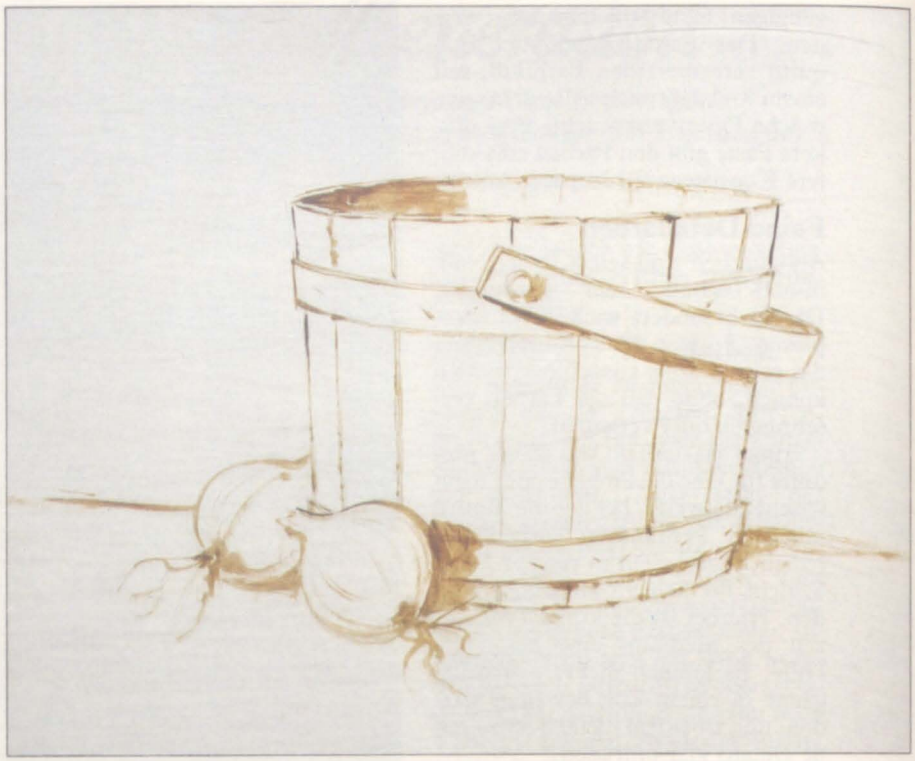
2. Der Hintergrund

Die Wand hat der Künstler mit einem flachen Haarpinsel in drei abgestuften Schattierungen gestaltet: Links vom Bottich trägt er eine Mischung aus Umbra gebrannt, Lichter Ocker, Ultramarinblau, Weiß, einem Malmittel (Liquin) und viel Terpentin auf. Für den Bereich oberhalb des Holzgefäßes wird der Mischung mehr Weiß beigegeben: der Schatten rechts im Bild besteht aus der mit Alazarinrot und Ultramarinblau abgekühlten ursprünglichen Mischung.

Die Schattenpartien des Bottichs hat Petrie mit einer dünnflüssigen Mischung aus Umbra gebrannt und Ultramarinblau angelegt.

WAS SIE BRAUCHEN:

- Mit Acryl-Malgrund präparierten Malkarton, 38 cm x 30 cm
- eine Auswahl von Haarpinseln: einen großen Flachpinsel, ein bis zwei mittlere Rundpinsel und ein bis zwei sehr feine Rundpinsel
- Malmittel (Liquin)
- Terpentin
- eine Zahnbürste
- Umbra gebrannt, Lichter Ocker, Ultramarinblau, Weiß, Alizarinrot, Siena gebrannt, Kadmiumrot, Kadmiumgelb dunkel.



1

2

3

3. Der Holzbottich

Mischen Sie für den Holzton Siena gebrannt, Lichter Ocker, Ultramarinblau und Weiß. Die Farbe wird wieder mit Liquin und viel Terpentin verdünnt. Arbeiten Sie hiermit den Bottich weiter aus. Sichtbare Pinselstriche sollen Struktur und Maserung des Holzes erahnen lassen. Arbeiten Sie vorsichtig, denn die Untermalung ist nur oberflächlich trocken und wird bei starkem Pinseldruck erneut angelöst. An einigen Stellen können Sie jedoch fester aufdrücken, um den Ausdruck zu beleben. Ziehen Sie zuletzt mit einem sehr feinen Rundpinsel einzelne Striche und Konturen nach.

4

4. Die Plastizität

Sobald die letzte Farbschicht angetrocknet ist, können Risse und Fugen im Holz mit dem feinen Rundpinsel betont werden. Für diese dunklen Akzente mischen Sie Umbra gebrannt, Lichter Ocker und ein klein wenig Kadmiumrot. Ziehen Sie mit der Spitze des Pinsels schnelle, sichere Striche, und achten Sie auch hier darauf, nur mit leichtem Druck zu arbeiten, damit die Untermalung nicht verwischt wird.

Für die Schatten auf der rechten Bottichseite und unter den Faßbändern können sie dieselbe Mischung verwenden. Die Zwiebeln erhalten in einer dünnflüssigen Mischung aus Kadmiumgelb dunkel, Weiß und einer Spur Umbra gebrannt ihre Grundtönung.

5. Die Oberfläche

In trockenen Pinselstrichen mit der gleichen Mischung, die Sie für die dunklen Details des Holzbottichs verwendet haben, betonen Sie die unebene Struktur des alten, abgenutzten Holzgefäßes noch stärker. Anschließend können Sie die Schattenpartien vertiefen.

Stellen Sie aus Weiß, Lichter Ocker und einer Spur Umbra gebrannt eine recht dünne Farbmischung her. Mit der Spitze des feinen Rundpinsels können Sie einige Spitzlichter auf den Rand des Bottichs setzen.

5

6. Die Zwiebeln

Die Zwiebeln werden in einer Mischung aus Kadmiumgelb, Lichter Ocker, Weiß, einem Spritzer Umbra gebrannt, Malmittel und Terpentin mit zarten, geschwungenen Pinselstrichen modelliert.

Die vertrockneten Wurzeln und Triebe der Zwiebeln können Sie in einer Farbmischung aus Siena gebrannt, Ultramarinblau und sehr wenig Kadmiumrot wirkungsvoll anlegen.

Jetzt sollte das Bild so weit trocknen, bis keinerlei Gefahr besteht, die schon gestalteten Flächen durch weitere Aufträge anzulösen. Am besten lassen Sie das Stilleben jetzt ein bis zwei Tage ruhen.

6

7

„Holzbottich mit Zwiebeln" von Ferdinand Petrie. Alkyd auf grundiertem Malkarton, 38 cm x 30 cm.

7. Der letzte Schliff

Petrie überarbeitet zum Schluß nochmals Holzstruktur und -maserung in der dunklen Schattenmischung, um die Textur zu betonen. Für seine sparsamen, aber energischen Pinselstriche benutzt er wieder den feinen Rundpinsel. Auch die Risse und Löcher in der Wand gestaltet er mit dem für die Holzmaserungen verwendeten Farbton. Dann mischt er der Farbe etwas Ultramarinblau bei und legt auf dem Boden links vom Holzbottich eine Schattenpartie an, die sanft in den lichten Bereich übergeht.

In weiß aufgehelltem Ultramarinblau, das wie schon zuvor stark mit Liquin und Terpentin verdünnt wird, setzt Petrie in die obere linke Ecke des Hintergrunds mit spontanen Pinselstrichen blasse Akzente.

Eine gute Möglichkeit bietet die Sprenkeltechnik, um die unregelmäßige Textur von Wand und Boden darzustellen. Mit einer Zahnbürste und einer Mischung aus Umbra gebrannt, Lichter Ocker und Ultramarinblau sprenkelt Petrie über Wand und Boden. Die feinen Spritzer verstärken wirkungsvoll den Charakter des Raums.

Botanische Feinheiten

Die Zwiebelschalen sollten Sie in einer recht dünnflüssigen Mischfarbe aus Ultramarinblau, Siena gebrannt und Lichter Ocker mit zarten Schatten versehen: Zum Ausformen der feinen Wurzeln verwenden Sie eine Mischung aus Umbra gebrannt und Lichter Ocker. Zu guter Letzt setzt Petrie mit Weiß, dem eine Spur Lichter Ocker beigemischt wird, Glanzlichter auf die Zwiebeln, um die runden Formen plastisch hervorzuheben und die glatte Schale anzudeuten.

Tip

GEEIGNETE MALGRÜNDE

Leinwände müssen beim Malen mit Alkydfarben wie bei der Ölmalerei präpariert werden: Benutzen Sie Öl- oder Acryl-Malgrund. Hartfaserplatten oder Malkarton sollten Sie mit Acryl-Gesso grundieren. Aquarellpapiere guter Qualität eignen sich ebenfalls als Malgründe, aber auch hier empfiehlt es sich, das Papier vorher zu behandeln, damit das Bindemittel nicht zu schnell aus der Farbe aufgesogen wird.

Formen durch Farben

Statt wie gewohnt klar unterschiedene Helligkeitswerte können Sie auch Farbkontraste nutzen, um Formen zu modellieren. Die Arbeiten von John Maxwell und Hans Moller zeigen das kreative Potential dieser Methode.

„In meinem Bild 'Hummerbucht' ging es mir darum, neue Anregungen im Umgang mit Farben zu erarbeiten", sagt uns der amerikanische Maler John Maxwell. „Schon immer haben mich die großartigen Farbkompositionen eines Cézanne, eines Bonnard oder eines Matisse fasziniert – so sehr, daß ich unbedingt selbst einmal versuchen wollte, Hell und Dunkel zugunsten der Farbtongestaltung in den Hintergrund treten zu lassen. Ich beschloß daher, mein Motiv als Muster von Flächenformen aufzufassen, um mir Gedanken über die Farben zu machen.

Bald stellte ich fest, daß es einer sehr sorgsamen Behandlung der Farbtöne bedarf, damit das Gemälde nicht wie ein zufälliger, bunter Flickenteppich wirkt.

Geordnete Beziehungen

Es kommt bei dieser Herangehensweise also stark darauf an, jedes einzelne Farbfeld harmonisch auf seine Umgebung abzustimmen. Es gehört Einfühlungsvermögen und wohl auch Übung dazu, aber nach einiger Zeit gelang es mir immer sicherer, allein durch die Farbwahl Bereiche zu schaffen, die als zusammengehörig erscheinen. Durch leuchtende Farben, die ich im Mittelgrund ansiedelte, versuchte ich, den Blick auf das Hauptmotiv zu lenken. Dabei tragen die warmen, aber nicht so gesättigten Farben im Vordergrund zur Festlegung des Blickpunktes bei, während die kühlere Farbigkeit des Hintergrunds die Weite der Landschaft erahnen läßt.

„Hummerbucht" von John Maxwell, Acryl, 69 cm x 91 cm.

M. frdl. Gen. Fontana Gallery, Narberth, Pennsylvania

M. frdl. Gen. Midtown Galleries, New York City

„Kiefern am Meer" von Hans Moller, Öl auf Leinwand, 122 cm x 152 cm.

Bei der Darstellung von Licht und Schatten war der weitgehende Verzicht auf Helligkeitsunterschiede besonders bedeutsam. Hier arbeitete ich vor allem mit dem Gegensatz von warmen und kalten Farben. Durch die bewußte Beschränkung meiner Mittel habe ich viel über die Eigenschaften von Farben gelernt und Wissen erworben, das mir bei allen meinen späteren, auch den konventionelleren Bildern zugute kam."

Mustergültig

Das Ölgemälde von Hans Moller zeigt einen weiteren Weg auf, wie man die Eigenschaften der Farben für die Komposition nutzen kann, ohne zu sehr auf die Wirkung von Licht und Schatten zu bauen. „Als ich überlegte, wie ich ein aussagekräftiges Bild schaffen könnte, in dem Helligkeitskontraste nur eine untergeordnete Rolle spielen, entschloß ich mich, Muster zum tragenden Element meines Gemäldes zu machen. Im Vordergrund bevorzugte ich große, klar umrissene Farbflächen." Hans Moller deutet auf die wirbelnden, ineinander verwobenen Muster der Vegetation: „Die Farben wählte ich dabei so, daß sich jede Form klar von der benachbarten abgrenzt.

Leichte Unschärfe

Den Hintergrund legte ich kontrastierend an, indem ich mit einem insgesamt etwas kälteren, weniger abwechslungsreichen und viel gedämpfteren Farbschema arbeitete. Außerdem beließ ich die Formen hier weniger präzise, um durch leichte Unschärfe den Eindruck von räumlicher Tiefe zu erwecken. An der Horizontalen ausgerichtete Muster bestimmen den Himmel. Damit seine Verbindung zum übrigen Bild gefestigt wird und die Komposition insgesamt an Geschlossenheit gewinnt, entschloß ich mich, hier einige wärmere Töne aus der Palette des Vordergrunds zu wiederholen.

Je mehr ich am Bild arbeitete, desto besser erkannte ich , was für eine starke Bedeutung Mustern zukommen kann. Es setzte mich selbst in Erstaunen, daß sich ein so starker Eindruck von Tiefe, Raum und Form vermitteln ließ, obwohl ich auf zeichnerische Elemente wie Perspektive und auf Modellierung weitgehend verzichtete. Das Bild wird vor allem dadurch verständlich, daß man auf ganz intuitive Weise erfahren kann, wie die einzelnen Farbflächen zusammenwirken.

Diese Herangehensweise hat mir geholfen, neue Anregungen für meine Arbeit als Maler zu finden, und mich ermutigt, leuchtendere und farbenfrohere Bilder zu schaffen."

Zauberhafte Jugendbildnisse

Kinder und Jugendliche sind faszinierende Motive: Ihre liebenswerten Gesichter, ihre Ungezwungenheit und die zarten Töne ihrer Haut bezaubern jeden Künstler. Um diesen Modellen gerecht zu werden, ist die mit Aquarellfarben mögliche spontane Technik das geeignete Mittel.

Im Besitz des Künstlers

Wenn Sie Kinder oder Jugendliche malen möchten, kommt es vor allem darauf an, zügig zu arbeiten und die Darstellung einfach und schlicht zu halten. Eine lockere, skizzenartige Herangehensweise verleiht Ihrem Motiv viel eher ein frisches, jugendliches Aussehen als eine allzu präzise Wiedergabe.

Hauttöne

Die glatte Haut junger Menschen reflektiert das Licht sehr stark und hat wenige, dafür aber großflächige Schattenpartien, da sich Muskeln oder Knochen nur weich abzeichnen und Falten, anders als bei älteren Menschen, kaum das Gesicht bestimmen. Sie können daher nur mit einer begrenzten Palette heller, frischer Farbtöne auskommen.

So gestaltet Burt Silverman in seinem Portrait „Karen" das Gesicht mit Lasuren aus Zinnoberrot; die beleuchteten Partien hebt er hervor, indem er mit einem sauberen, feuchten Pinsel wieder etwas Farbe wegnimmt. Die Schatten fügt er mit einer Spur Ultramarin ein. Insgesamt sind die Farbtöne zwar recht kräftig, sie wirken aber dennoch leicht.

Die richtige Pose

Malen Sie Kinder in natürlichen, entspannten Körperhaltungen. Wenn Sie Ihr Modell gut kennen, werden Sie bald mit seinen typischen Gesten und Posen vertraut sein. Versuchen Sie, diesen Körperausdruck wiederzugeben, um auf diese Weise die Persönlichkeit des Kindes im Portrait einzufangen.

Bevor Sie angefangen zu malen, sollten Sie Ihr Modell „ins rechte Licht" rücken und dann einige vorbereitende Skizzen anfertigen. Unterhalten Sie sich auch währenddessen mit Ihrem Modell, damit es sich entspannt und Sie etwas über seinen Charakter und seine Interessen erfahren, und machen Sie hin und wieder kleine Pausen.

„Karen" von Burt Silverman (links), Aquarell auf Zeichenkarton, 38 cm x 25 cm. Die lockere Pinselführung trägt wesentlich zum Charme dieses Mädchenportraits bei.

„Sarah in High Hampton" von Charles Reid, Aquarell, 57 cm x 76 cm. Ein gelungenes Beispiel, Jugendliche in Posen darzustellen, die für sie typisch sind.

Sarah. High Hampton
N.C.
6.27.80
Charles Reid

Übung: Jungenportrait

Bei diesem Portrait eines jungen Japaners entschied sich Charles Reid für eine Frontalansicht und eine starke seitliche Beleuchtung, um durch den Gegensatz zwischen der beleuchteten und der beschatteten Gesichtshälfte Leben ins Bild zu bringen.

1. Farbige Grundlage

Mit dem Bleistift skizzieren Sie zunächst die Umrisse des Kopfes. Legen Sie dann mit einem Rundpinsel Nr. 8 das Gesicht und den Hals in einer kräftigen Mischung aus Zinnoberrot, Siena natur und einer Spur Cölinblau und Hookersgrün an. Das Rot sollte in der Mischung dominieren, damit ein angenehm warmer Grundton entsteht; die schattige Gesichtshälfte erhält durch mehr Cölinblau einen kühleren Ton. Arbeiten Sie zügig, und lassen Sie die Farben naß-in-naß auf dem Papier zusammenlaufen.

Um das schräg von oben einfallende Licht anzudeuten, nehmen Sie oben links mit einem Papiertaschentuch oder einem feuchten Pinsel wieder etwas Farbe weg.

2. Dunkle Farbtöne

Für das Haar verwendet der Künstler Siena gebrannt, Paynesgrau und etwas Cölinblau. Es hebt auf der linken Seite scharf konturiert gegen die hell beleuchtete Gesichtshälfte ab. Anders verhält es sich auf der Schattenseite. Um die Haare hier vom Gesicht abzusetzen, sollten Sie den Haaaransatz mit einem feuchten Pinsel etwas aufhellen.

Für die dunklen Schattenpartien des Gesichts können Sie den Farbton, den Sie zuvor für die Hauttöne angemischt haben, mit etwas Hookersgrün abdunkeln. Mit dem großflächigen Schatten, den er von außen zum Zentrum des Gesichts anlegt, deutet Reid die Formen von Augen, Nase, Mund und Kinn an.

Auch auf der rechten Wange sollten Sie mit einem feuchten Lappen Farbe fortnehmen, um das Gesicht stärker herauszumodellieren. Dadurch wird zwar dieser Bereich etwas aufgehellt, er bleibt aber durch das im ersten Schritt gesetzte kühle Cölinblau klar von der beleuchteten Gesichtshälfte unterschieden.

1

2

3. Das Gesicht

Die scharfen Konturen des Schattens werden, um dem Gesicht die Schärfe zu nehmen, im Bereich der Stirn, der Nasenspitze und den Lippen leicht mit der Untermalung verwischt. Führen Sie dann den Pinsel über die linke Wange hinunter bis zum Kinn. Dadurch erhält auch dieser Bereich eine leichte Schattierung, und die hellsten Flächen heben sich besser hervor.

Den Hintergrund gestaltet Charles Reid mit Hookersgrün, Siena natur und Siena gebrannt, indem er die Farben mit lockeren, schwungvollen Pinselstrichen naß-in-naß auf dem Papier mischt.

Solange die Augenpartie noch etwas feucht ist, fügt der Künstler mit der Schattenmischung aus Schritt 2 die Augenlider und die Iris ein.

4. Die Gesichtszüge

Für die Nasenlöcher empfiehlt sich eine Mischung aus Siena gebrannt und Umbra gebrannt – reines Schwarz würde sie zu stark betonen. Anschließend können Sie den Mund modellieren, indem Sie den linken Mundwinkel dunkel hervorheben und die Trennungslinie zwischen Ober- und Unterlippe durch einen sehr schmalen, durchbrochenen Streifen markieren.

Mit dunklen Farbtönen läßt sich das Kinn und der Schatten unter der Lippe ausformen.

Mit einigen wenigen, sehr sorgfältig gesetzten Glanzlichtern machen Sie noch einmal Richtung und Intensität des Lichteinfalls deutlich. Benutzen Sie die Spitze einer Rasierklinge, um durch sehr vorsichtiges Kratzen das Weiß des Papiers freizulegen. So können Sie das dem Licht zugewandte Lid, die Nasen- und Kinnspitze betonen.

Wenn Sie die Mischung für die Hauttöne verdünnen, können Sie mit ihr die Schatten auf dem weißen T-Shirt malen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt rauhes Aquarellpapier 20 cm x 20 cm
- einen Rundpinsel Nr. 8
- eine Palette mit sieben Farben: Zinnoberrot, Siena natur, Cölinblau, Hookersgrün, Siena gebrannt und Paynesgrau sowie Umbra gebrannt.

3

4

Gestalt und Silhouette

Meist zielt das Bemühen des Zeichners darauf, im Bild räumliche Tiefe zu vermitteln. Doch auch der Verzicht auf ihre Darstellung ist von großem Reiz.

Die Sinne versetzen den Menschen in die Lage, die Welt in drei Dimensionen wahrzunehmen. Weil man sich beim Zeichnen jedoch – anders als bei der Bildhauerei – mit einem zweidimensionalen „Werkstück", dem flachen Blatt Papier, behelfen muß, kann man die dritte Dimension nur durch einige „Tricks" wiedergeben: Die Perspektive, die Staffelung von Gegenständen und die Modellierung durch Schatten sind zwei raffinierte Kunstgriffe, mit denen räumliche Ordnung mehr oder weniger wirkungsvoll vorgetäuscht werden kann.

Um Ihr künstlerisches Ausdrucksvermögen zu erweitern, sollten Sie jedoch auch einmal Zeichnungen schaffen, in denen Sie sich ganz bewußt auf die Ausgestaltung von nur zwei Dimensionen beschränken. Indem Sie ein Motiv ganz als Arrangement von flächigen Formen und Mustern auffassen, wenden Sie eine durchaus künstlerisch wertvolle Methode der Vereinfachung an. Diese Betrachtungsweise eines Gegenstandes führt Sie zu zwar einfachen, aber ausgesprochen ausdrucksvollen Silhouetten wie in einer Schattenrißzeichnung.

Gewichtige Formen

Eine Schattenrißzeichnung zeigt weder Binnenstruktur, noch hebt sie die Plastizität der Bildelemente hervor. Sie können daher die Umrißformen der Gegenstände ganz einfach in einem gleichmäßig dunklen Ton zeichnen. Auf diese Weise erscheinen die Bildelemente klar gegenein-

Tip

FORMEN PRÄGEN

Weil beim Zeichnen von Silhouetten die Modellierung und Texturen vernachlässigt werden dürfen, können Sie sich ganz auf die Formen konzentrieren. Besonders gut arbeitet es sich in der Dämmerung, weil das diffuse Licht alle Gegenstände flach erscheinen läßt und ihre Umrisse betont.

„Dämmerung" von Harry Borgman. Die ausdrucksvolle Zeichnung schuf der Künstler mit grauen und schwarzen Markern. Die Negativformen zwischen den Palmen sind bewußt abwechslungsreich gehalten.

„Baumsilhouetten" von James Gurney, Pinsel und schwarze Tusche auf glattem Papier. Mit spitz zulaufenden Strichen hebt Gurney die unterschiedlichen Neigungsrichtungen der Blätter hervor.

ander abgegrenzt und gewinnen, jedes für sich, gewichtige Bedeutung. Weil nichts von ihren Formen ablenkt, können Sie besonders gut beurteilen, wie die einzelnen Formen zusammenspielen, ob sie sich interessant ergänzen und sich zu einer abwechslungsreichen Komposition fügen. Fast von selbst richtet sich Ihr Augenmerk so auf die entscheidenden Gesichtspunkte.

Aus diesem Grund sind Silhouettenzeichnungen nicht nur sehr wirkungsvoll, sie empfehlen sich auch als vorbereitende Studien für Gemälde, in denen Sie die Formenvielfalt Ihres Motivs in den Mittelpunkt des Interesses rücken wollen. Bäume etwa sind Motive, die eine solche Form der künstlerischen Auseinandersetzung besonders lohnen.

Um sich im Erfassen von Silhouetten zu üben, wählen Sie am besten einen Baum, der sich klar gegen den Himmel abhebt. Es empfiehlt sich, mit Pinsel und Tusche zu arbeiten, denn diese Medien machen es Ihnen leicht, die Strichstärke ganz nach Bedarf zu variieren, wenn Sie etwa sich immer feiner verästelnde Zweige zeichnen möchten. Das Laubwerk können Sie treffend durch verschiedenartigste Tupfen darstellen.

Formgefühl

Wenn Sie eine schattenrißhafte Zeichnung anfertigen, dann sollten Sie sich nicht nur auf die Formen der Bildgegenstände konzentrieren. Ebenso bedeutsam für Ihre Komposition sind die negativen Formen, wie sie etwa der durch Laubwerk und Zweige scheinende Himmel bildet. Versuchen Sie, ihnen ein möglichst vielgestaltiges Aussehen zu geben, um Ihre Zeichnung zu beleben und ihr Dynamik zu verleihen.

Für das wirkungsvolle Arrangement der Bildelemente sind die freien Flächen zwischen den Positivformen von großer Bedeutung. Auch hier können Sie wiederum durch überlegt gestaltete Negativformen, die in einer Silhouettenzeichnung wichtiges Gestaltungsmittel sind, für einen das Auge des Betrachters fesselnden Bildaufbau sorgen.

In Morris Blackburns „Sonnenaufgang" läßt sich gut erkennen, wie sorgfältig die einzelnen Bildelemente arrangiert sind. Die klaren geometrischen Formen der Häuser bilden einen interessanten Gegensatz zu den geschwungenen Linien des Wassers: eine Kompositionsidee, die nachzuvollziehen sich lohnt.

„Sonnenaufgang im Sommer" von Morris Blackburn, Öl auf Leinwand, 62 cm x 75 cm. In dieser schattenrißhaften Landschaft stehen Hell und Dunkel in harmonischem Gleichklang. Figurenstudie, lavierte Linienzeichnung von Tracy Sugarman.

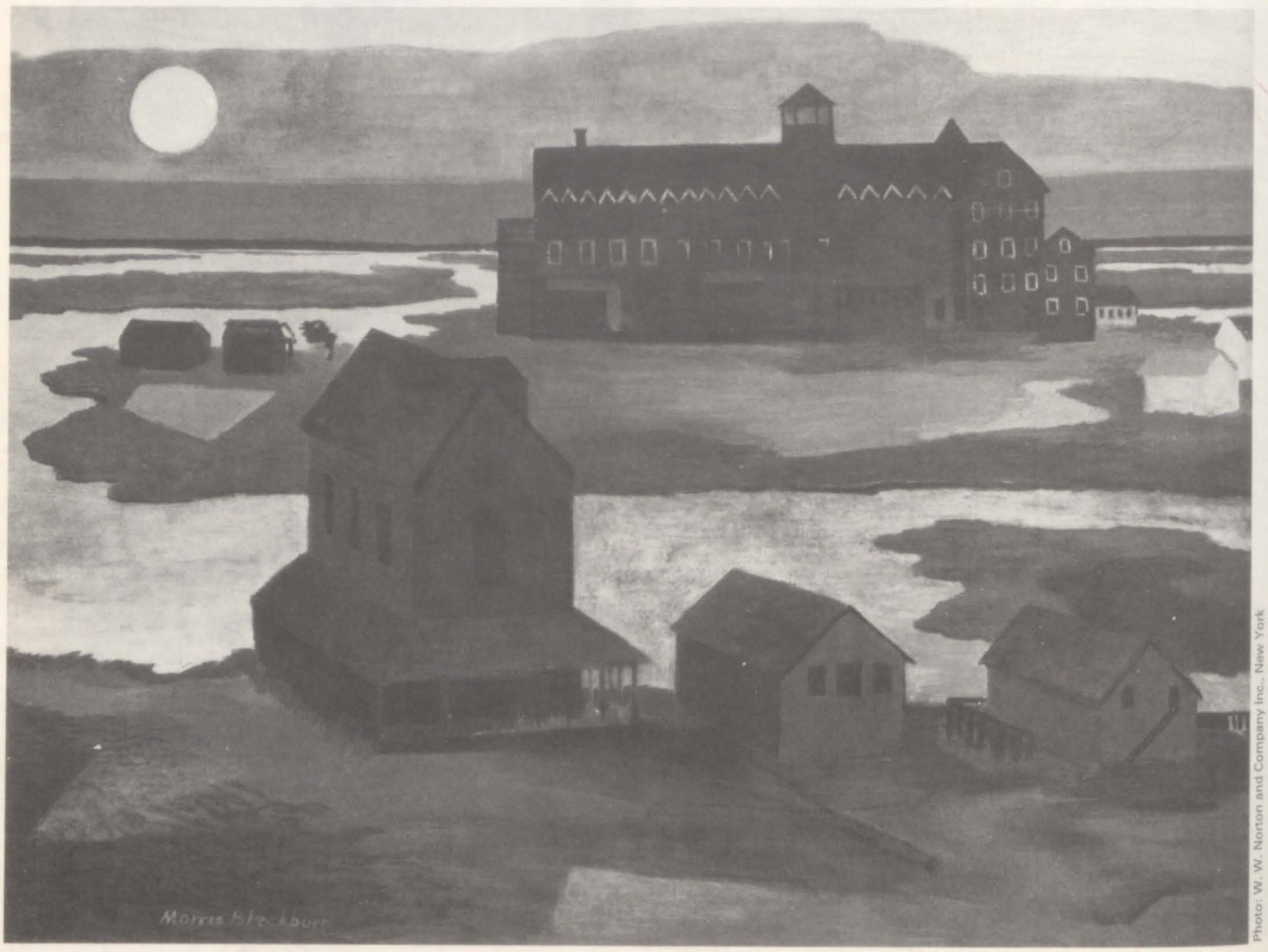


Photo: W. W. Norton and Company Inc., New York

Übung: Nachmittagslicht

Das Licht der tiefstehenden Nachmittagssonne ist in besonderer Weise geeignet, um sich in der Darstellung auf die silhouettenhafte Wiedergabe der Dinge zu konzentrieren. Weite Bereiche eines Motivs liegen im Schatten, und Details treten weitgehend in Ihrer Bedeutung zurück, die flächige Anmutung des Motivs wird stark betont.

Menschliche Figuren eignen sich gut als Thema, um ein Zeichenkonzept zu erproben, das sich an den Flächenformen orientiert. Wählen Sie einen Blickpunkt, von dem aus positive und negative Formen des Motivs besonders klar hervortreten. Als Arbeitsmaterial können Ihnen Marker in abgestuften Grautönen oder Pinsel und Tusche gute Dienste leisten.

„Emigrantin" von James Gurney, Marker und weiße Kreide, 15 cm x 30 cm.

Mediterranes Ambiente

Kaum eins der späteren Werke von Childe Hassam bringt die atmosphärische Stimmung des Lichts so gut zur Geltung wie die Gemälde, die der amerikanische Maler auf seinen Reisen durch Europa schuf.

Auf Reisen schenkt man seiner Umgebung meist mehr Beachtung als gewöhnlich. Malerische Ansichten und beeindruckende Plätze regen die Vorstellungskraft an. Häufig ist der erste Impuls der Griff zur Kamera, aber den Maler wird es bei entsprechender Muße bald nach Pinsel und Farbe verlangen.

Childe Hassam (1859–1935) folgte mit seiner Italienreise dem Vorbild vieler Kulturschaffender, die sich von dem traditionsreichen Land mit seinen wundervollen Motiven inspirieren ließen. Wie die meisten Rombesucher war auch Hassam von der großen Spanischen Treppe begeistert und hielt sie in dieser lichten Komposition fest. Durch die warmen Farben und die impressionistische Malweise entsteht unmittelbar das Gefühl, unter der gleißenden Mittelmeersonne zu stehen, die alle Gegenstände flimmern läßt.

Hassam wollte keine Gesamtansicht der Treppe schaffen, sondern brachte durch die Wahl des Standorts seine Sicht zum Ausdruck.

Stufenweise Blickführung

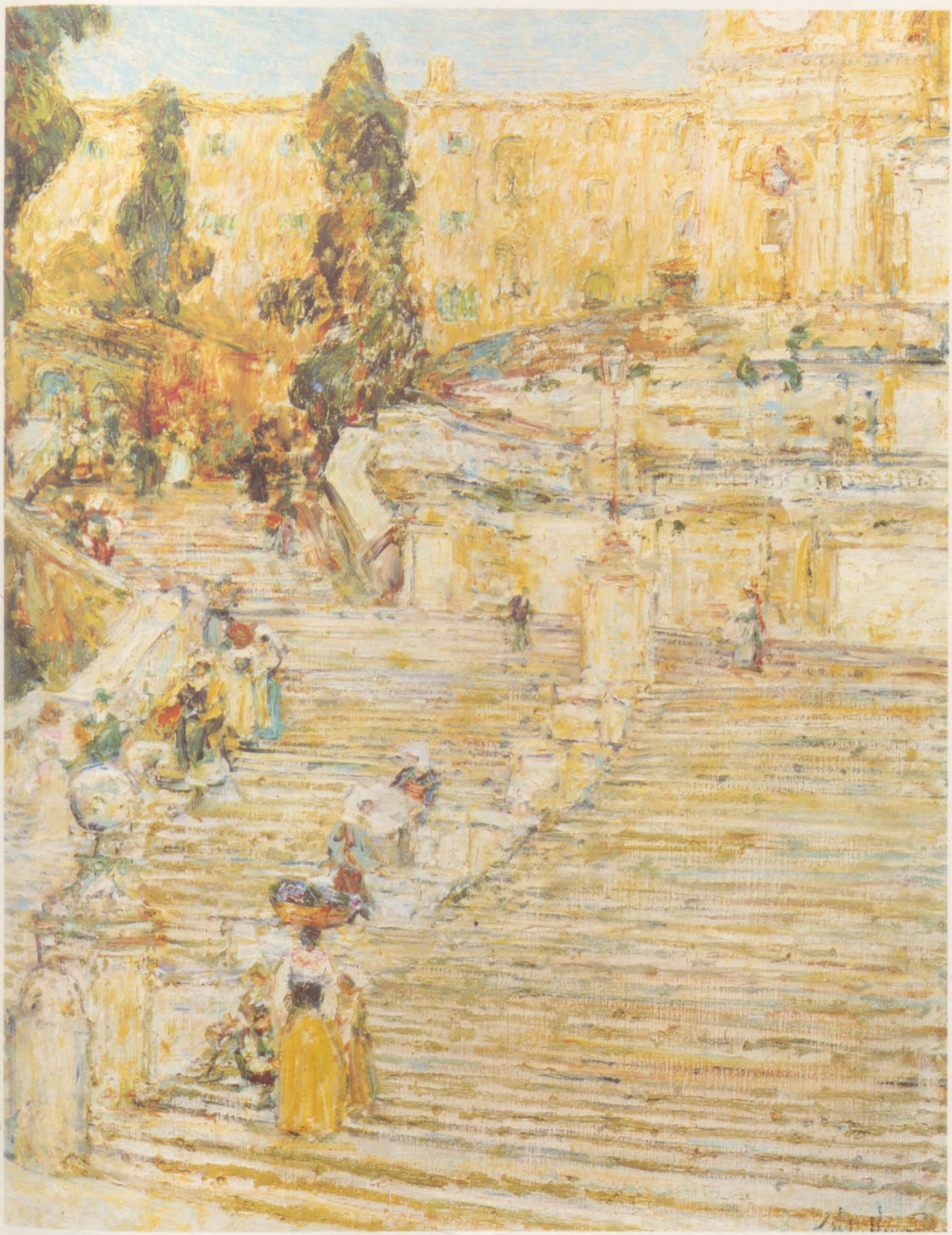
Über die breiten Stufen der unteren Bildhälfte lenkt Hassam den Blick mit den Figuren und der Raumdiagonalen von unten links nach oben rechts auf den Brunnen. Nach dem ersten Verweilen wird der Betrachter über die Treppe unter den Schatten der Bäume geführt, wo er sich in Gesellschaft einer kleinen Figurengruppe befindet. Dieser Bereich scheint fast noch bedeutender zu sein als der mächtige Brunnen, denn die Farbtöne sind hier intensiver und die Formen differenzierter. Das große Gebäude im Hintergrund läßt die rhythmische Bildführung zur Ruhe kommen.

Durch die Menschen und Bäume erhält die imposante Kulisse der Bauwerke Lebendigkeit. Wer jemals zu Füßen der Spanischen Treppe stand, wird nachvollziehen können, warum Childe Hassam das lebhafte Treiben gleichwertig neben die ausladende Architektur gesetzt hat. Denn erst die Menschen verleihen diesem Ort die besondere Stimmung, das Ambiente des Südens.

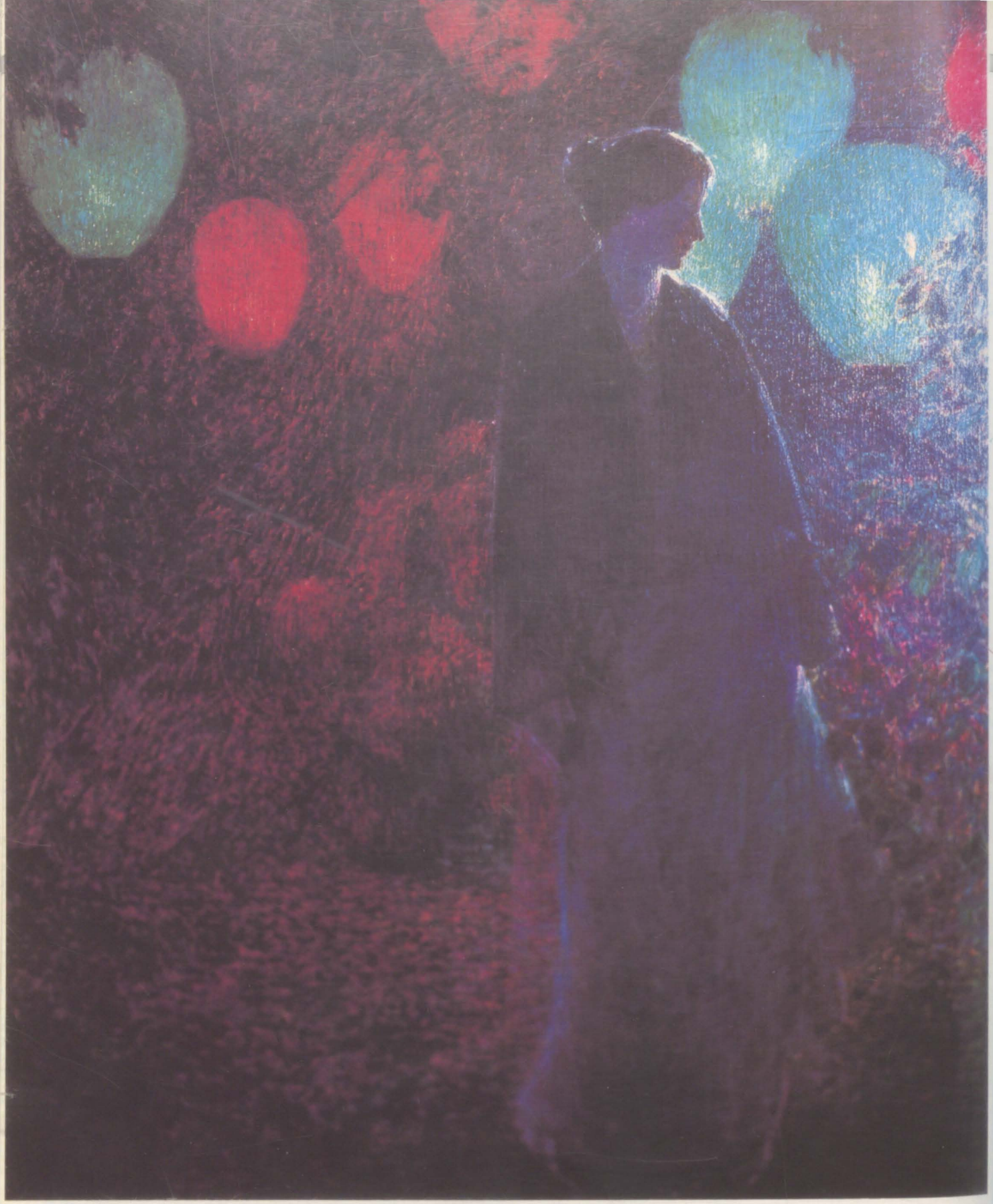
Hassam hat eine bleibende Erinnerung an das geschaffen, was er sah – und was noch wichtiger ist: einen Ausdruck dessen, was er empfand.

„Spanische Treppe in Rom" von Childe Hassam, Öl auf Leinwand, 74 cm x 58 cm.

M. frd. Gen. Los Angeles County Museum of Art



M. frd. Gen. Los Angeles County Museum of Art



„Abend im Juli" von Childe Hassam, Öl auf Leinwand, 94 cm x 79 cm. Auch dieses Gemälde entstand auf der Italienreise des Künstlers. Man scheint gleichsam mit ihm während des Gartenfestes in der warmen Sommernacht zu sitzen und auf die anmutige Silhouette der Frau zu schauen.

Alkyd

Alkydfarben werden erst seit 1976 im Handel angeboten. Das Medium, dessen geschmeidiger Glanz einem Vergleich mit den Ölfarben ohne weiteres standhält, erfreut sich zunehmender Beliebtheit – nicht zuletzt wegen seiner guten Vermalbarkeit und der kurzen Trockenzeit.

Woraus setzen sich die Alkydfarben zusammen?

Für Alkydfarben werden die gleichen Farbpigmente verwendet wie für Ölfarben. Als Bindemittel dient jedoch das Kunstharz Alkyd.

Unterscheidet sich ihre Farbintensität von der anderer Farben?

Ihre Farbintensität ist stärker als die der Acryl- und sogar der Ölfarben. Durch das klare Alkyd-Harz kommt die Leuchtkraft der Pigmente besonders bei verdünnten Farben zur Geltung. Das gute Mischverhalten des Mediums ermöglicht subtilste Farbschattierungen. Die Farbwerte getrockneter Farbaufträge unterscheiden sich nicht von denen feuchter Farben.

Wie lange müssen Alkydfarben trocknen?

Einer der wesentlichen Vorzüge der Alkydfarbe liegt in ihrer kurzen Trockenzeit. Lasuren können Sie schon nach wenigen Minuten übermalen, halbdeckende Details können nach etwa einer Stunde eingefügt werden, und über Nacht trocknen die Farben vollkommen durch. Wenn Sie eine längere Trockenzeit wünschen, können Sie sie durch Hinzumischen von Petroleum-Destillat erreichen.

Sind Alkydfarben beständig?

Das Alkydharz bildet einen harten, aber elastischen Farbfilm, der unempfindlich ist und weder springt noch reißt. Anders als Ölfarben behalten Alkydfarben ihre ursprüngliche Leuchtkraft, da sie kaum nachdunkeln oder vergilben. Die Lichtbeständigkeit wird nach den üblichen Kriterien unterteilt in AA = äußerst beständig und A = beständig.

Welche Malmittel eignen sich für Alkydfarben?

Es gibt verschiedene Malmittel, die Alkydfarben geschmeidiger machen und ihren Glanz erhöhen. Liquin, das flüssige Standard-Malmittel, verbessert den Farbfluß. Das klare Win-Gel verwandelt die Alkydfarbe in eine weiche Paste, die für betonte Pinselstriche und zarte Farbabstufungen geeignet ist. Oleopasto ist ein dickes, steifes Gel. Den Alkydfarben beigemischt, ermöglicht das Gel eine Impastomalerei.

Mit welchem Lösungsmittel lassen sich Alkydfarben verdünnen?

Alkyd läßt sich mit Terpentinöl und –ersatz oder Petroleum-Destillat verdünnen. Die Farben trocknen dann matter auf.

Welche Maltechniken sind mit Alkyd möglich?

Die Vielseitigkeit der Alkydfarben eröffnet ein breites Feld von Anwendungsmöglichkeiten. Neben den schon genannten Malweisen sind auch Trocken-Pinsel-Stupf- und Airbrush-Techniken möglich. Die günstigen Trokkenzeiten und die hohe Leuchtkraft der Farben legen Untermalungen in Alkyd (auch für Ölbilder) nahe. Auf Aquarellpapier guter Qualität lassen sich mit stark verdünnten Alkydfarben ähnliche Wirkungen erzielen wie mit Aquarellasuren.

Wie werden die Pinsel gereinigt?

Pinsel werden nach dem Malen in Terpentinöl oder -ersatz gereinigt und mit Wasser und Seife ausgewaschen. Auch während einer Malsitzung sollten die Pinsel immer wieder mit Lösungsmittel gesäubert werden.

Vertragen sich Alkyd- mit Ölfarben?

Wenn die zuerst aufgetragene Farbe trocken und matt ist, stellt die Kombination beider Medien kein Problem dar.

Die Alkydfarben sind in verschiedenen Tubengrößen erhältlich. Sie haben eine geschmeidige Konsistenz.

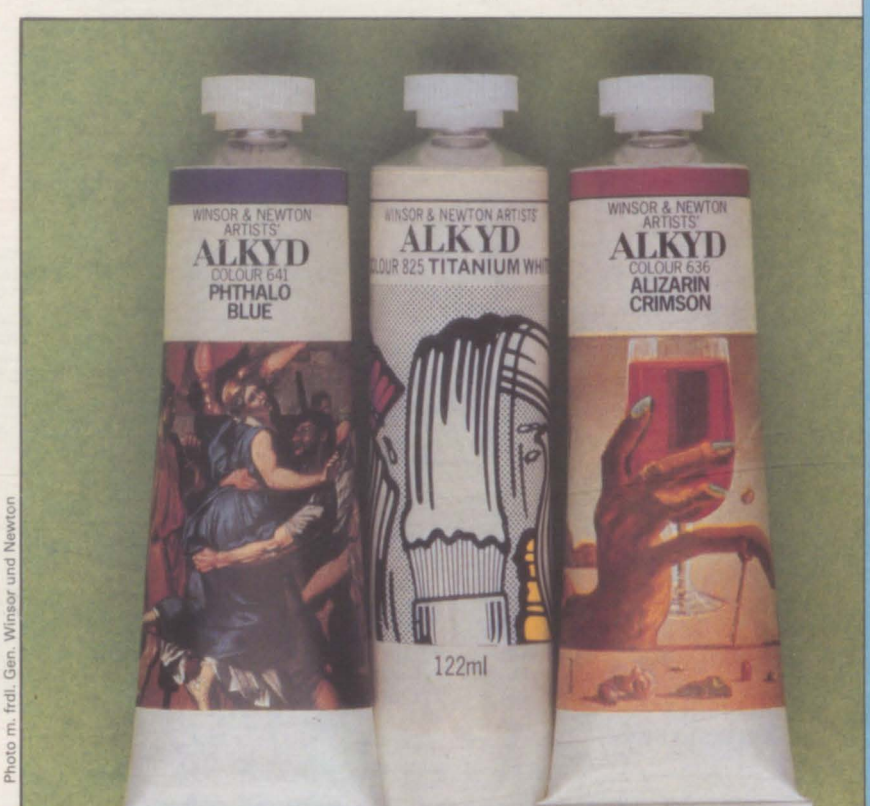


Photo m. frdl. Gen. Winsor und Newton

Vorschau auf Heft 56

Unsere Übung in der Rubrik **BUNTSTIFTE** macht Sie mit der Durchdrücktechnik vertraut. Schritt für Schritt erfahren Sie von Bet Borgeson, wie Sie feine Linienstrukturen realisieren können, um etwa filigrane Spitzenmuster oder die ausdrucksvolle Äderung eines Blatts wiederzugeben.

Das sanfte Licht des Abends verleiht Landschaften und Stadtansichten besonderen Charme und macht sie zu einem faszinierenden Motiv für ein **AQUARELL**.
In TECHNIKEN GROSSER MEISTER stellen wir Ihnen den englischen Maler Thomas Gainsborough vor, ein Virtuose im Umgang mit dem Pinsel. An seinem Bildnis „Master John Heathcote" wird besonders deutlich, mit welcher Meisterschaft es der Künstler verstand, den Erfordernissen einzelner Bildbereiche jederzeit in der Handhabung des Pinsels zu entsprechen.
Blumenbilder gehören zu den beliebtesten, zugleich aber auch zu den häufig unterschätzten Themen der **ÖLMALEREI**. George Cherepov wählte ein einfaches Blumenarrangement zum Motiv seiner Übung, um zu verdeutlichen, wie man einen goldenen Mittelweg zwischen der präzisen Darstellung der Formen und dem freien Spiel der Farben findet.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 56

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 56

BUNTSTIFTE	
Einprägsame Linien	1541
Übung: Kaninchen und Efeu	1543
AQUARELL	
Funkelndes Abendlicht	1546
SKIZZEN UND STUDIEN	
Formen und Flächen	1550
ÖLMALEREI	
Blühende Phantasie	1552
Übung: Bunter Strauß	1555
IM ATELIER	
Die Farbe macht's	1558
ZEICHENTECHNIKEN	
Die dritte Dimension	1560
Übung: Räumlichkeit	1563
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Abwechslungsreiche Pinselstriche	1564
SEHEN UND VERSTEHEN	
Wichtiger Hintergrund	1566
MATERIALKUNDE	
Wechselrahmen	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

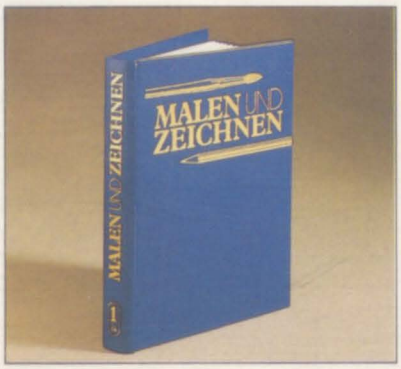
© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Holger Neuhaus (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 1552 Wendon Blake; 1541–1545 Bet Borgeson; 1546, 1547 Richard Bolton; 1548, 1549, 1568 Thomas A. Daly; 1550, 1551 Charles Reid; 1553 Arthur Stern; 1558, 1559 Edward Betts; 1560 Robert Kaupelis; 1561 Paul Hogarth; 1562 Harry Borgman; 1564, 1565 Hereward Lester Cooke; 1566, 1567 Wendon Blake, Ferdinand Petrie. Bildmaterial auf den Seiten 1554–1557 Wendon Blake, George Cherepov m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Einprägsame Linien

Die Durchdrücktechnik ermöglicht es Ihnen, neue Ideen in Ihre Buntstiftzeichnung einzubringen und feine Linien mit Farbflächen kunstvoll zu kombinieren.

Reizvolle Muster und helle Linienstrukturen kann man sehr wirkungsvoll mit einem weißen Stift auf farbigem Papier anlegen. Für eine Überarbeitung von normalen Buntstiftschichten reicht seine Deckkraft jedoch nicht aus: Die weiße Linie verliert sich. Wenn Sie in einer farbigen Buntstiftzeichnung jedoch zarte helle Linienstrukturen für das Motiv benötigen, bietet sich die Durchdrückmethode an.

Diese Technik ist ebenso einfach wie wirkungsvoll, und doch kaum bekannt. Alles was Sie für sie brauchen, ist eine ruhige Hand, Geduld und etwas Fingerspitzengefühl.

Das Verfahren

Legen Sie ein Blatt Transparentpapier über den Bildbereich, der bearbeitet werden soll, und ziehen Sie mit einem harten Graphitstift kräftige Linien, die sich wie eine Gravur auf das Zeichenpapier durchdrükken. Entfernen Sie das Transparentpapier; wenn Sie nun mit Ihren Buntstiften in möglichst flachen Schraffuren Farbe auftragen, bleiben die tiefer liegenden Striche frei von Pigmenten und treten weiß hervor. Diesen Kontrast können Sie noch verstärken, indem Sie die weißen Striche mit einem komplementären Farbton nachziehen.

Anwendungsmöglichkeiten

Die Durchdrücktechnik eignet sich besonders dort, wo feine Linien und Details bildwirksam werden sollen. Dabei muß der Zeichengrund nicht weiß sein; Sie können diese Technik auch sehr gut auf leicht getönten Papieren anwenden. Selbst der Bildhintergrund kann mit einigen durchgedrückten Linien durch ungewöhnlich kunstvolle Texturwirkungen und Muster belebt werden.

Fehler vermeiden

Da einmal eingravierte Striche nicht mehr rückgängig gemacht werden können, sollten Sie das Muster auf dem Transparentpapier sorgfältig vorzeichnen. Probieren Sie am besten die Strichstärke des Stiftes, den

Tip

ÜBERSCHÜSSIGE BINDEMITTEL

Haben Sie Ihre Farbschichten sehr dicht und satt aufgetragen, können nach ein bis zwei Wochen sogenannte Ausblühungen auftreten. Ursache ist der überschüssige Wachsgehalt im Farbauftrag, der an die Bildoberfläche steigt.
Diese weißen Schleier stellen keinen irreparablen Schaden dar. Sie können vorsichtig mit einem weichen Tuch weggewischt werden. Noch besser ist es allerdings, Ausblühungen zu verhindern, indem man das fertige Bild mit einem guten Fixativ einsprüht.

VIELSEITIGE TECHNIK

Dieser Ausschnitt aus einer Buntstiftzeichnung von Bet Borgeson zeigt, wie feine Linienstrukturen von Blattadern und Spitze mit Hilfe der Durchdrücktechnik wirkungsvoll gestaltet werden können. An einigen Stellen hat die Künstlerin die weißen Striche farblich abgeschwächt, damit die Zeichnung nicht zu steif und förmlich wirkt. Bei genauerem Hinsehen erkennt man, wie Bet Borgeson die rauhe Papieroberfläche ausnutzt, um dichtere Farbaufträge aufzubauen: An den erhabenen Stellen der Papierkörnung reibt sich das Farbpigment stärker ab und bildet bei fortgesetztem Schraffieren schließlich geschlossene Farbschichten. Der Wechsel von leichteren und dichteren Farbflächen verleiht der Spitze plastische Wirkung.

„Brautstrauß" (Ausschnitt) von Bet Borgeson, Buntstift auf Papier, 66 cm x 43 cm. Die zarte Spitzenstruktur hat die Künstlerin in das Papier eingeprägt.

Sie zum Durchdrücken verwenden möchten, auf einem gesonderten Blatt Papier aus. Wenn die durchgedrückten Linien zu schwach ausfallen, können Sie einen Bogen weiches Papier unter das Bild legen.

Um zu verhindern, daß bearbeitete Bildpartien verschmieren, decken Sie sie am besten mit einem Stück Papier ab.

Wenn Sie beim farbigen Überarbeiten mit einer abgeflachten Stiftspitze arbeiten und den Stift schräg halten, geraten Sie kaum in Gefahr, in die Vertiefungen der Drucklinien zu rutschen. Zeichnen Sie immer quer zum Verlauf der eingravierten Striche.

Radierer als Hilfsmittel

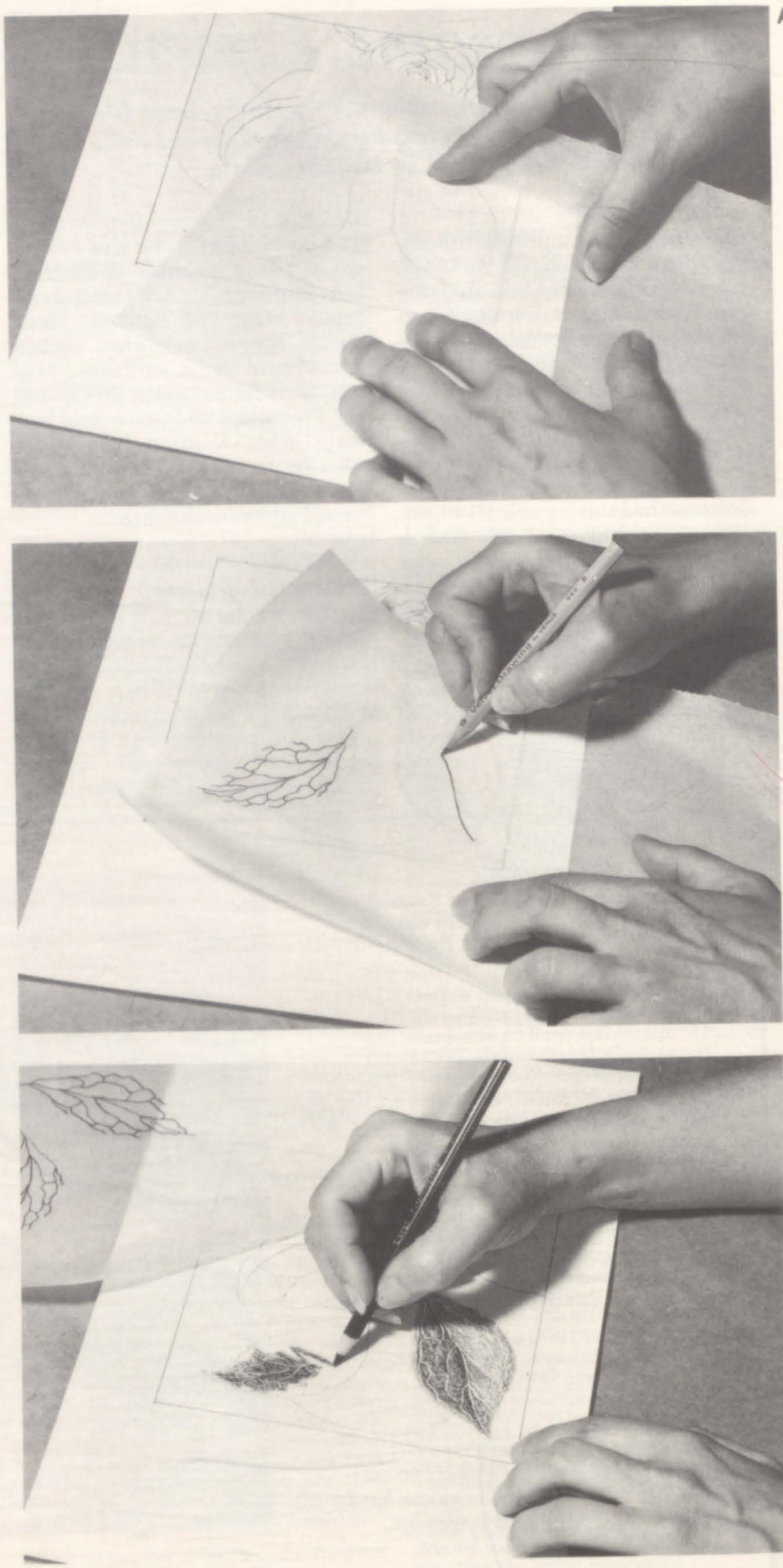
Wenn Sie die Durchdrücktechnik anwenden, wird Ihnen auch ein Knetradiergummi gute Dienste leisten. Sollte doch etwas Farbe in die Strichrillen gelangen, so kann man sie mit einer fein geformten Spitze wieder entfernen.

Dies ist aber nicht die einzige Funktion des Radiergummis. Mit ihm können Sie auch Farbschattierungen aufhellen, oder er ist eine große Hilfe, wenn Sie weiche Übergänge zwischen Licht und Schatten schaffen wollen.

Korrekturen bei zarten Farbschichten können mit einem Plastikradierer vorgenommen werden. Im Gegensatz zum Graphit lassen sich Farbpigmente nie ganz entfernen.

Die Wirkung erhöhen

Wenn Sie das Gefühl haben, daß das Bild leblos wirkt, liegt es vielleicht an der etwas eintönigen Farbwahl. Lassen Sie in solchen Fällen, etwa bei Blättern, in den Schraffuren verschiedene Farbtöne ineinanderspielen. Dabei können Sie sich an der Natur orientieren – so sind beispielsweise Herbstblätter sehr farbenfreudig – oder die Farbtöne nach Ihren Gestaltungsideen phantasievoll verändern.



***A:** Über den zu bearbeitenden Bereich wird das Transparentpapier gelegt.*
***B:** Die Striche werden unter kräftigen Druck mit einem Bleistift gezogen.*
***C:** Die Buntstiftschraffuren bringen die weißen Linien zum Vorschein.*

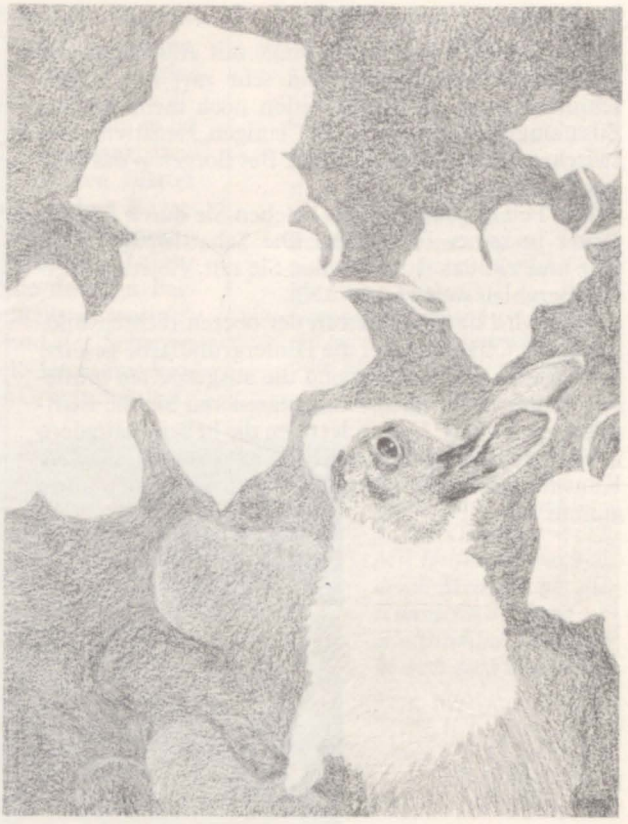
Übung: Kaninchen und Efeu

Bet Borgeson bringt in unserer Übung die Durchdrücktechnik ins Spiel. Die beiden ersten Arbeitsschritte haben wir in Schwarz-Weiß abgebildet, damit die Tonwertkontraste deutlich sichtbar werden und Sie das indirekte Verfahren der Durchzeichnung gut nachvollziehen können. Für die Farbwerte der ersten Farbgestaltung sollten Sie sich an den farbigen Abbildungen orientieren.

1. Der Hintergrund

Der Bildhintergrund ist blauviolett gehalten. Die Efeublätter in der oberen Bildhälfte sind noch ausgespart: Sie werden erst ausgearbeitet, nachdem Sie ihre Äderung ins Papier geprägt haben. Die Blätter am unteren Bildrand erhalten dagegen schon jetzt ein zartes Olivgrün.

Die Fellstruktur des Kaninchens deutet die Künstlerin mit leichten Schraffuren in Rotbraun an, wobei sie die Schatten mit einem Violett herausarbeitet. Für das Auge finden Sie mit Indigoblau einen passenden Farbton. Ein rosafarbener Rand setzt es vom Fell ab. Die feinen Barthaare können Sie mit der Spitze einer Klinge in den blauen Hintergrund einritzen.



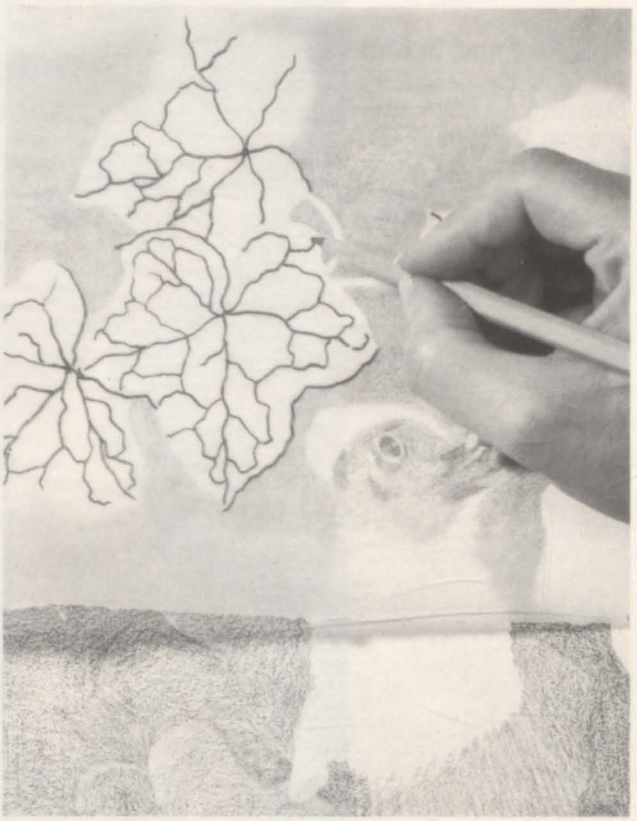
1

2. Die Struktur der Blattadern

Um die Blattadern einzufügen, legen Sie Transparentpapier über die Efeublätter und drücken Sie fein verästelnde Linien mit einem B-Bleistift – je härter die Mine, um so tiefer die Spuren – ein.

Es ist hier von Vorteil, die Blattstruktur zunächst auf dem Transparentpapier vorzuzeichnen, damit Sie sich einen guten Eindruck von der Linienstruktur verschaffen können. Eine Korrektur der eingeprägten Spuren ist nicht mehr möglich.

Damit die Blattadern nicht gleichförmig und möglichst überzeugend wirken, können Sie sich an unserer Abbildung orientieren oder Anregungen aus einem botanischen Lexikon holen. Auch für andere Bilder, in denen Sie feine Strukturen mit dem Durchdrückverfahren wiedergeben wollen, ist es hilfreich, nach Vorlagen in der Natur oder geeigneten Photos zu suchen.



2

3. Weitere Farbgebung

Jetzt wird die ganze Zeichnung, mit Ausnahme des Kaninchens, gleichmäßig und sehr zart mit Violett schraffiert, um der Komposition noch mehr inneren Zusammenhalt zu geben. Bei einigen Negativformen zwischen den Blättern verstärkt Bet Borgeson das Blau des Hintergrunds.

Das Fell des Kaninchens beleben Sie durch Lichter Ocker in seiner Farbigkeit. Die Schattenpartien am Ohr und um das Auge können Sie mit Violett und etwas Bergblau weiterentwickeln.

Nun wird das Efeublatt in der oberen rechten Bildhälfte mit Olivgrün über die Hintergrundfarbe gesetzt. Schraffieren Sie anschließend die ausgesparten mittleren Blätter in Olivgrün, und präzisieren Sie die Blattmitte mit Violett. Dadurch treten die hellen Blattadern deutlich hervor. Um Glanzlichter anzudeuten, hellt die Künstlerin einzelne Blattpartien mit dem Knetradiergummi auf.

3

4. Licht und Schatten

Eine abwechslungsreiche Farbigkeit erhalten die Efeublätter in der Bildmitte durch abgestufte Schattierungen von Olivgrün, Echtgrün und Grasgrün. Auf diese Weise kommt vor allem die kräftige, glänzende Blattoberfläche zur Geltung. Die Anmutung von Efeu wird betont, wenn die mit dem Knetradiergummi geschaffenen Lichter kontrastreich hervortreten und klar erkenntlich werden. Dunkeln Sie darum die Partien rund um die aufgehellten Flächen ab, und lassen Sie dabei die Farben ineinanderspielen. Die Künstlerin akzentuiert die Efeuranken mit leichten Schatten in Rotbraun.

4

5. Steigerung der Kontraste

Überprüfen Sie die farbliche Balance und Gesamtwirkung der Zeichnung. Wenn die Komposition etwas flach und ausdruckslos wirkt, sollten Sie die Hell-Dunkelunterschiede steigern und die Farben intensivieren. Sie können beispielsweise mit den Efeublättern im Mittelgrund beginnen, auf die Sie weitere Glanzlichter mit dem Knetradiergummi setzen. An den Blatträndern beleben Sie etwa mit warmen Farbtönen wie Zinnoberrot und Lichter Ocker das Blattwerk.

Sie können die übrigen Bildelemente durch Betonung des Hintergrunds hervorheben. Die Künstlerin vertieft den Hintergrundton etwa dort durch Bergblau, wo er an das weiße Kaninchenfell grenzt.

Die Stengel der unteren Blätter können Sie andeuten, indem Sie gezielt Farbe mit dem Radiergummi vom Untergrund entfernen. Zu guter Letzt werden die dunklen Partien des Kaninchenfells in warmen Rottönen vertieft und der Schatten des weißen Brustfells leicht mit Violett und einer Spur Grün schattiert.

WAS SIE BRAUCHEN

- Einen Bogen weißen Zeichenkarton, ca. 17 cm x 22 cm
- einen B-Bleistift und ein Knetradiergummi
- Buntstifte in den Farben Blauviolett, Olivgrün, Rotbraun, Violett, Rosa, Indigoblau, Lichter Ocker, Bergblau, Echtgrün, Grasgrün, Zinnoberrot
- ein scharfes Papiermesser oder eine Rasierklinge.

5

„Kaninchen und Efeu" von Bet Borgeson, Buntstiftzeichnung, 22 cm x 17 cm. Mit Hilfe der Durchdrück-Methode gibt die Künstlerin die feine Blattstruktur des Efeus überzeugend wieder.

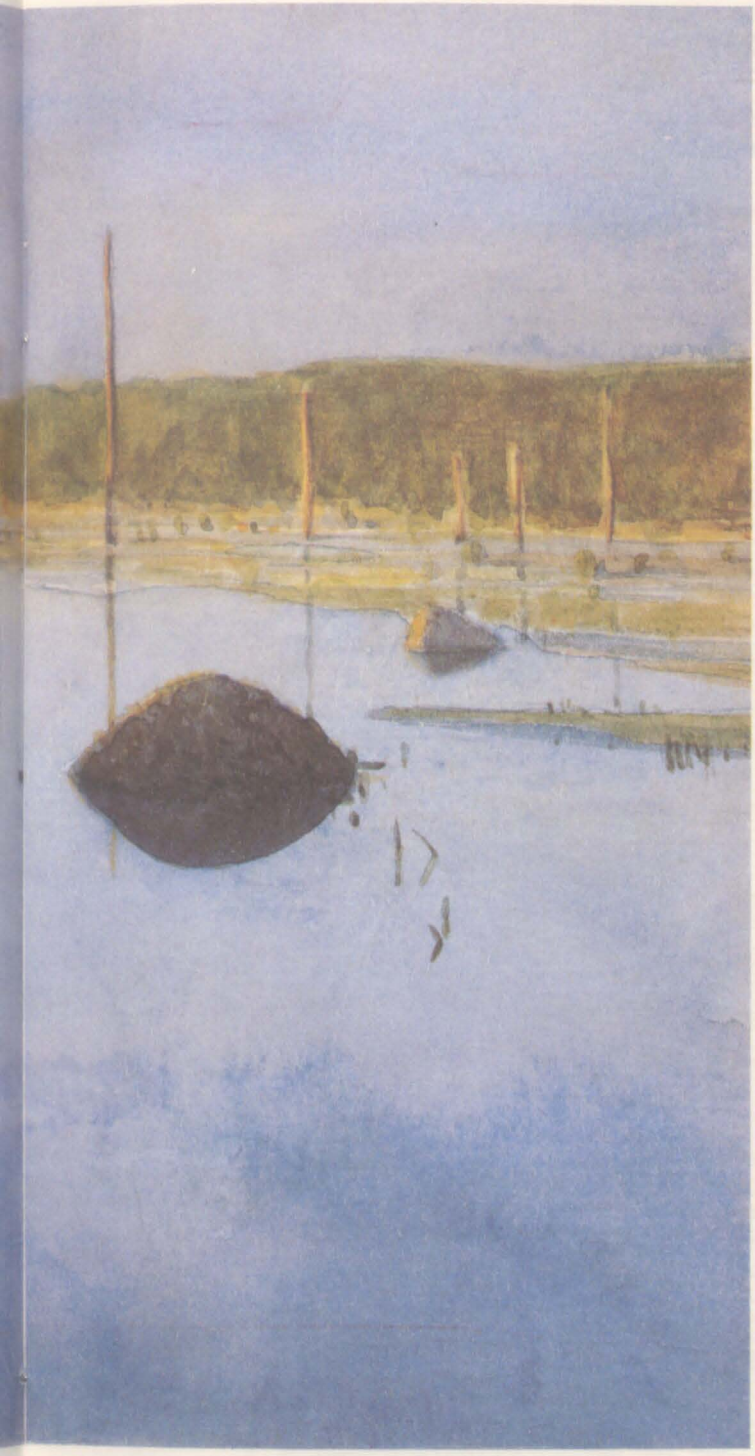
Funkelndes Abendlicht

Das goldene Licht an einem klaren Abend bringt die Farben lichter Flächen zum Leuchten und läßt Dinge durch starke Schatten klar hervortreten.

Kurz bevor die Sonne hinter dem Horizont versinkt, beginnt das Firmament an klaren Tagen in einem Ton zu leuchten, wie man ihn zu keiner anderen Tageszeit am Himmel findet. Gegen diesen strahlenden Hintergrund setzen sich die dunklen Silhouetten der Gebäude, Schiffe oder Bäume einer Landschaft wirkungsvoll ab. Die Aquarellfarben eignen sich gut dafür, diese transparente und leuchtende Lichtstimmung auf das Papier zu bringen, weil Sie mit den Farben zügig arbeiten und auf die rasch wechselnden Lichtverhältnisse reagieren können. Der Erfolg Ihres Bildes hängt jedoch auch bei der Wiederga-

„Ruhiges Wasser, kleine Boote" Aquarell von Richard Bolton. Um den Zauber des Abendlichts einzufangen, der über dem kleinen Hafen liegt, nutzt der Künstler das Wasser. In ihm spiegelt sich das Blau des Zenits, während der Himmel selbst vor allem einen Gelbton zeigt. Am Horizont läßt Bolton ein fast reines Weiß stehen.

Sammlung Daniel M. Galbreath



„Biberbauten" von Thomas Aquinas Daly, Aquarell, Originalgröße. Auch in diesem Aquarell sind die dunkelsten Blautöne im Wasser gespiegelt, um die besondere Lichtstimmung wiederzugeben. Geschickt setzt der Künstler die schattige Uferböschung gegen die vom letzten Sonnenlicht beschienenen Ufer im Hintergrund. Mit dem rechten Biberbau gleicht er die Gewichtung der Komposition aus. Da der Bau im Schatten liegt, verdeutlicht Daly den tiefen Sonnenstand. Der Betrachter scheint im Schatten auf einem Boot zu sitzen.

be der Abendstimmung zu einem großen Teil davon ab, wie Sie die Tonwerte und Farbtöne einsetzen.

In einer Landschaft im Abendlicht treten besonders starke Kontraste zwischen Licht und Schatten auf: Die schattigen Partien erscheinen ungewöhnlich dunkel, während alles, was von den letzten Sonnenstrahlen beleuchtet wird, hell hervorsticht und in den Farben leuchtet. Sie können mit Licht und Schatten in der Bildfläche kontrastreiche Muster erzeugen, wie es Richard Bolton in seiner Hafenansicht getan hat, um die dramatische Wirkung der Komposition zu erhöhen. Wie stets beim Aquarellieren sollten Sie sich über die hellsten Partien im voraus Klarheit verschaffen, um hier die transparenten Farbaufträge zuerst anzulegen.

Abgestufte Farbtöne

Da ein klarer Abendhimmel immer den hellsten Bereich des Bildes ausmacht, sollten Sie zuerst die zarten Farbmischungen für ihn anlegen und dann die Farben der dunkleren Bildteile auf sie abstimmen.

Am hellsten leuchtet der Bereich um die untergehende Sonne, die dunkelsten Partien befinden sich im Zenit. Diese Farbverteilung läßt sich am besten mit einem fein abgestuften Verlauf wiedergeben.

Um das Farbenspiel am glühenden Abendhimmel wiederzugeben, ist es hilfreich, die Farbtöne an mehreren Abenden zu studieren. Oftmals ist ein intensives Blau der dominierende Farbton, doch ebenso häufig findet man Anklänge an ein transparentes Gelb, ein Rot und im Übergang vom Horizont zum Zenit sogar ein zartes Grün.

Himmelsfarben

Da das Anlegen der zarten Farbabstufungen und -verläufe einiges Geschick erfordert, sollten Sie unterschiedliche Farbkombinationen ausprobieren, bevor Sie an die Gestaltung Ihres Motivs gehen. Die größten Schwierigkeiten bereitet der Himmel immer dann, wenn der Zenit blau ist und der Horizont gelb, da sich im Bereich dazwischen ein heller, grünlicher Farbton ergibt. Damit kein kräftiger Grünton entsteht, läßt man zwischen dem blauen und gelben Ton einen schmalen Streifen Weiß stehen. Dann zieht man mit einem feuchten Pinsel vom blauen Bereich über das Weiß, anschließend vom Gelb über die mittlere Partie – hierfür sollte der Pinsel jedoch erneut ausgewaschen werden, damit sich keine Blaupigmente in den Gelbton verirren. Wenn Sie das Papier dann kopfüber halten, verläuft der wäßrige Farbauftrag streifig zum oberen Bildrand. Auf diese Weise können Sie die letzten Sonnenstrahlen andeuten, die von der gerade untergegangenen Sonne hinter dem Horizont hervorstrahlen. Die transparente Wirkung des Himmels erzielen Sie, indem Sie die Farben naß-in-naß auf das feuchte Papier auftragen.

Sobald Sie mit der Darstellung des Himmels zufrieden sind, können Sie sich den „irdischen Dingen" zuwenden. Wenn der Himmel im letzten Tageslicht erstrahlt, senkt sich die Dunkelheit mit langen Schatten über die Landschaft. Indem Sie dunkle Silhouetten und Schatten gegen die hellen Partien absetzen, können Sie Ihrer Komposition dramatische Akzente verleihen.

Die Schatten in einer Abendlandschaft sind oft ungewöhnlich lang, weil die Sonne tief steht, und ihre kalten Farben bilden einen reizvollen Kontrast zu den warmen Farbtönen der helleren Partien. Mischen Sie die Farben für die Schatten recht kräftig an, denn Aquarellfarben trocknen entschieden heller auf.

Formen und Flächen

Die Darstellung von Details nimmt viel Zeit in Anspruch. Charles Reid legt aus diesem Grunde die Skizzen für seine Portraits als großflächige Silhouetten an.

Bei der Skizzenarbeit für Portraits haben Sie die Möglichkeit, auf die Darstellung von Feinheiten völlig zu verzichten. Konzentrieren Sie sich statt dessen auf die Wiedergabe der Silhouette, um sich einen Überblick über Ihr Modell zu verschaffen. Studieren Sie genau die Formen Ihres Modells, seine Kopfhaltung, die Umrisse der Kleidung, die Form der Beine, die Fußstellung, und bringen Sie das, was Sie sehen, schnell zu Papier. Nehmen Sie dafür Aquarellfarbe, schwarze Tusche und Pinsel oder Pinselmarker.

Effektive Mittel

Der Künstler Charles Reid hat in seinem Aquarell „Peter" die Einzelheiten auf ein Minimum reduziert. Dennoch vermißt man weder Details noch die konkrete Ausarbeitung des Kindergesichts. Die Pose ist so gut getroffen, das Spiel des Lichts auf dem Körper mit schnellen Lasuren so treffend beschrieben, daß die Skizze fast wie ein kleines Kunstwerk wirkt.

Im Vordergrund verstreicht der Künstler die Aquarellfarbe mit einem trockenen Pinsel. Auf diese Weise kann er das durch die Sonne beschienene, glitzernde Wasser rasch darstellen. Damit sich die Silhouette des Jungen gut abhebt, beläßt Reid den Hintergrund weiß. Es ist nicht notwendig, jeden Zentimeter des Papiers auszugestalten – schon gar nicht bei Skizzen. Gerade ein luftiges Aquarellmotiv kommt

„Peter" von Charles Reid, Aquarell auf Fabriano-Papier, 20 cm x 25 cm.

„George" von Charles Reid, Aquarell auf Bristol-Papier, 10 cm x 15 cm.

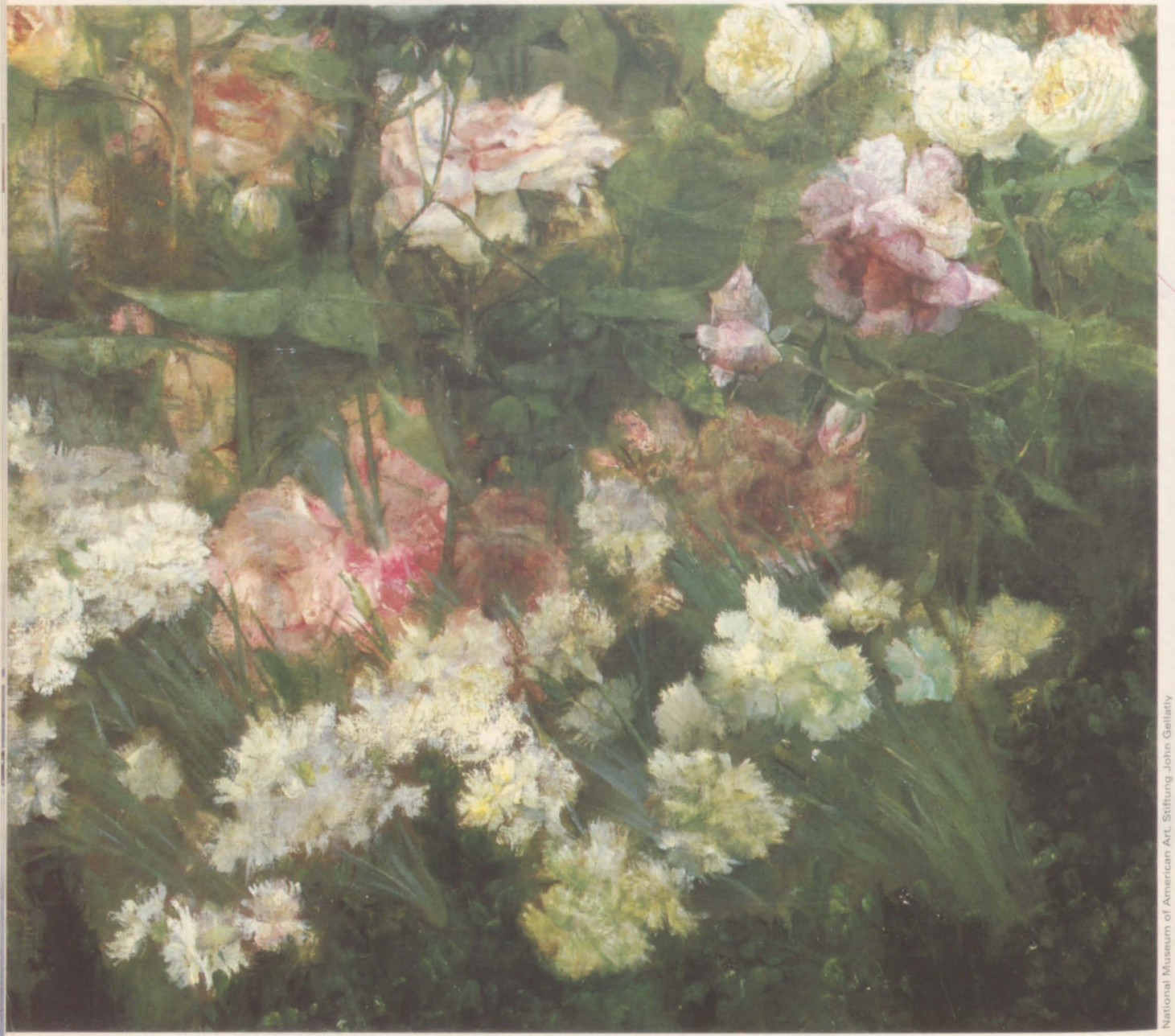
„Stehendes Mädchen" von Charles Reid, Aquarell auf Bristol-Papier, 10 cm x 20 cm.

besonders gut zur Geltung, wenn es sich vor einer großen weißen Fläche abhebt.

Die einfarbige Pinselzeichnung ist für den Künstler auch ein gutes Mittel, um Gesichter überzeugend und lebhaft zu erfassen. Konzentrieren Sie sich ganz auf die unterschiedlichen Tonwertflächen. Sie werden dann nicht von den vielfältigen Farbnuancen abgelenkt und lösen sich von einer unzusammenhängenden Darstellungsweise, bei der die Nase oder der Mund wie „Einzelteile" behandelt werden. In einer abgestuften Schwarzweißzeichnung setzt sich etwa der Mund aus unterschiedlichen, interessant geformten Tonwertflächen zusammen, und der Nasenrücken bildet mit Teilen der Wange und der Stirn eine gemeinsame Fläche. Wenn Sie die unterschiedlich hellen Partien mit Lasuren umsetzen, beschreiten Sie einen interessanten Weg, Ähnlichkeit zu erzielen.

Blühende Phantasie

Blumenstilleben lassen dem Künstler soviel Freiheit bei der Interpretation, daß sie zwar zu den faszinierendsten, zugleich aber auch zu den am schwierigsten zu bewältigenden Motiven der Malerei gehören. Planvolles Vorgehen und die Konzentration auf einen wesentlichen Aspekt zahlen sich aus.



National Museum of American Art, Stiftung John Gellatly

Die Hauptschwierigkeit bei Blumenstilleben liegt in der malerischen Behandlung des Motivs. Wenn man versucht, die reizvollen Formen der Blüten absolut detailgenau zu erfassen, entsteht ein Gemälde, das sich gut als Abbildung in einem botanischen Lehrbuch eignet, aber kaum malerische Ausdruckskraft besitzt. Nimmt man sich bei der Interpretation jedoch zu viele Freiheiten heraus, besteht die Gefahr, daß aus dem Bild eher Beliebigkeit als die kunstvolle Auseinandersetzung mit dem Motiv spricht. Das Geheimnis eines gelungenen Blumengemäldes liegt daher darin, sich in der Darstellung auf einen wichtigen Aspekt zu konzentrieren.

Sinnvolle Auswahl

Blumen bieten so viele reizvolle Aspekte, von denen jeder einzelne es wert ist, mit voller Zuwendung behandelt zu werden und den Ausgangspunkt für eine ganze Reihe reizvoller Studien bilden kann. Sie sollten jedoch nicht mehr als zwei Aspekte in einem Gemälde herausarbeiten, weil Ihr Bild sonst an Klarheit und Entschiedenheit in der Darstellung verlieren würde.

Bei Blumen fallen zuerst die kräftigen Farben ins Auge. Wenn Sie diese in den Brennpunkt des Interesses rücken möchten, leistet Ihnen ein wohldurchdachtes Farbschema gute Dienste. Überlegen Sie daher zunächst, welche Farbstimmung Ihrem Motiv am ehesten entspricht. Entschließen Sie sich, wie Maria Dewing mit gedämpften, harmonisch abgestimmten Farben zu arbeiten, bleiben Ihnen bei der weiteren Bildgestaltung die meisten Freiheiten. Wenn Sie wie Kevin Kennedy mit leuchtenden Primär- und Sekundärfarben kühne Farbflächen gegeneinandersetzen möchten, sollten Sie Ihre Komposition klar und übersichtlich anlegen. Einen reinen Farbklang erzielen Sie, wenn Sie sich an komplementären Farbpaaren orientieren. Drängen Sie in diesem Fall botanische Details weitgehend zurück.

„Garten im Mai" von Maria Oakey Dewing, 1895, Öl auf Leinwand, 60 cm x 82 cm. Im Ausschnitt (unten) wird deutlich, wie die Künstlerin die Blüten stärker betont als das Blattgrün: Sie sind präziser gemalt. Die zarten Pastellfarben verleihen diesem Beispiel meisterhafter Blumenmalerei einen bezaubernden Ausdruck.

Bei Motiven, in denen die Form der Blüten reizvoller als ihre Farbigkeit erscheint, lohnt sich hingegen die Konzentration auf Details: unterschiedlich weit geöffnete Blüten, Tautropfen auf einem Blütenblatt oder spektakulär aus den Blüten ragende Staubgefäße. Die Farbigkeit der Blumen sollten Sie in der Intensität dämpfen und das Blattwerk in Varianten der Hintergrundtöne ausgestalten, um den Formaspekt zu betonen.

Auch das Blattwerk kann malenswert sein. Oft bildet das Blattgewirr komplizierte Muster. Indem Sie es mit vielen Grünvarianten gestalten, schließen Sie es visuell auf und geben dem Bild malerischen Reiz. Licht- und Schattenmuster können Sie ebenfalls im Interesse einer starken Komposition besonders hervorheben und betonen.

In Kevin Kennedys klarer, einfacher Ölskizze ist die Farbe das Hauptthema. Einfach gehaltene, plakative Farbflächen werden durch eine überlegte Komposition gestützt. Botanische Details würden in dieser Darstellungsweise unpassend erscheinen.

Um auf gute Ideen zu kommen, wie Sie Blumenarrangements sehenswert gestalten können, schauen Sie sich einmal die Auslagen eines Floristen an oder blättern Sie in einem Buch über Ikebana. Von Profis im Blumenbinden und -stecken läßt sich eine Menge über phantasievolle Blumenarrangements lernen.

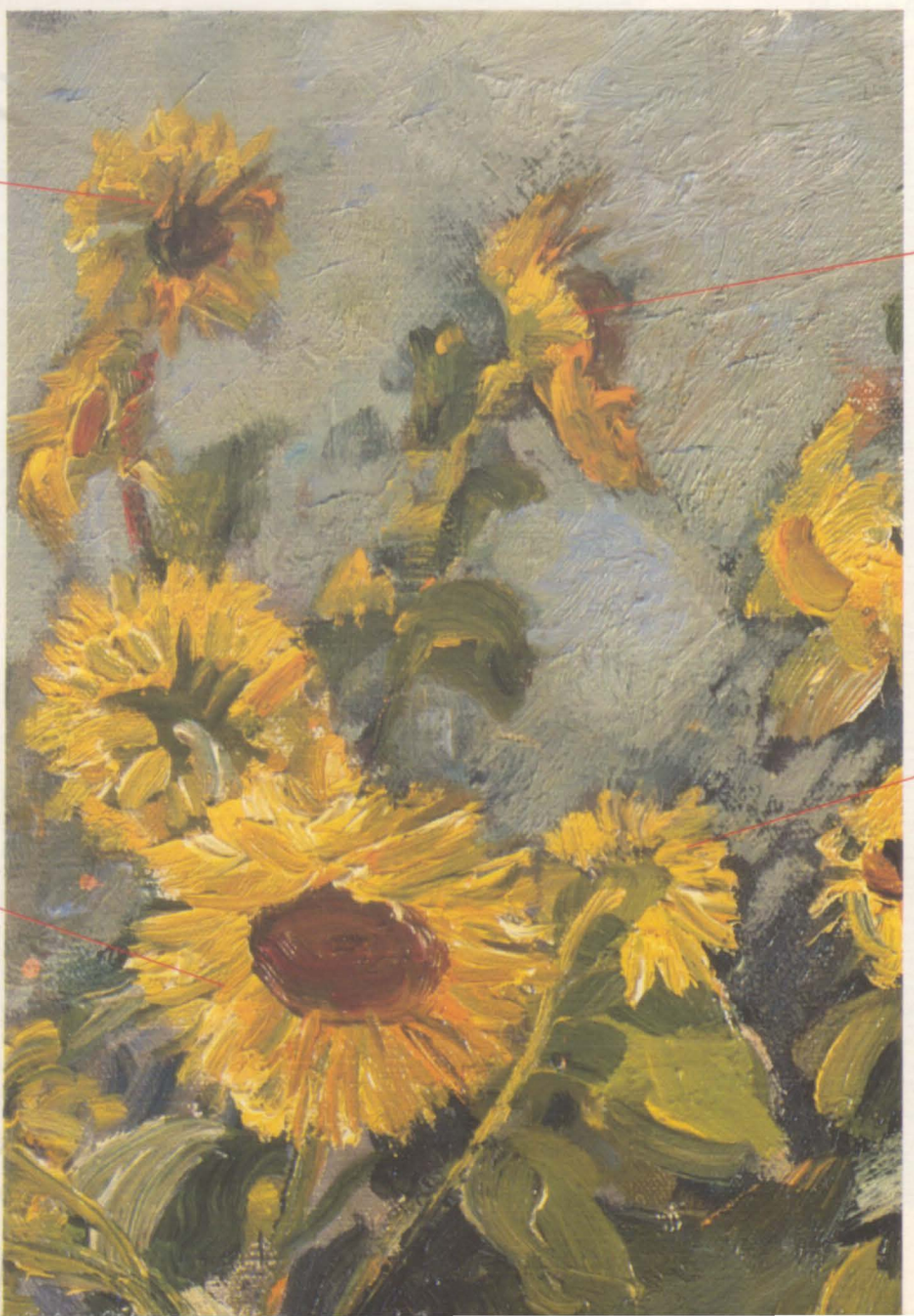
Sicherer Strich

Nachdem Sie in ersten Studien herausgefunden haben, welchen Aspekt ihres Motivs Sie betonen möchten, kommt es beim Umsetzen der Ideen vor allem auf die Pinseltechnik an. Falls es Ihnen hauptsächlich um die Farben geht, können Sie die Strichlagen einfach halten. Wenn Sie jedoch sehr differenzierte Informationen über Oberflächenqualitäten oder Formdetails vermitteln wollen, verlangt Ihr Gemälde nach deutlich unterschiedenen Stricharten.

"Meine Sonnenblumen" von Emile Gruppé, Öl auf Leinwand, 61 cm x 51 cm. Unten: Ausschnitt.

Es empfiehlt sich generell, von Hell nach Dunkel zu arbeiten. Besonders bewegte Pinselstriche sollten Sie für die obersten Strichlagen aufsparen, um gezielte Betonungen schaffen zu können. Sie kommen jedoch erst im Kontrast zu ruhiger gemalten Bildbereichen im Gemälde zur vollen Wirkung.

Damit die Pinselstriche eine reliefartige Eigenwirkung entfalten können, malt man quirlige Strichlagen gerne in dickeren Farbschichten und führt gleichmäßigere Malstrukturen mit flacheren Farbaufträgen aus. Eine ruhigere Malweise empfiehlt sich für den Hintergrund, der ansonsten mit den Blumen im Vordergrund konkurriert.



Die Farbe der Blüten besteht nicht nur aus reinem Gelb. Durch lockeres Mischen auf der Palette sind Grün- und Orangetöne geschickt einbezogen.

Die Blüten im Hintergrund bestehen aus wenigen kühn gesetzten Strichen, um die Aufmerksamkeit nicht vom Vordergrund abzulenken.

Die Pinselstriche vermitteln ein Gefühl von Schwung und Lebendigkeit und teilen dem Betrachter etwas über das Temperament des Künstlers mit.

Nur die Blüte im Vordergrund ist exakter gemalt. Jedes Blütenblatt besteht aus einem kräftigen Strich, in den Glanzlichter eingearbeitet sind.

1

2

Übung: Bunter Strauß

Die Blüten stehen im Mittelpunkt dieser einfach gehaltenen Komposition. George Cherepov nimmt die runden Formen der Blumen in der bauchigen Vase wieder auf. Außerdem wählt er einen hellen, neutralen Hintergrund, der die Blüten hervorhebt und die räumliche Wirkung des Gemäldes verstärkt.

1. Die Skizze

Verdünnen Sie Schwarz oder eine andere dunkle Farbe mit viel Malmittel, um hiermit die Umrisse der Vase und der Blumen zu skizzieren. Wenn die Konturen festgelegt sind, können Sie die wichtigsten Blütenformen mit etwas kräftigeren Linien herausarbeiten.

In dieser Übung ist keine Tonwertuntermalung notwendig, Sie können also unmittelbar mit der Farbgestaltung der leuchtenden Blumen beginnen.

2. Die Farben

Damit die Farbflächen für die einzelnen Blumen etwas Struktur erhalten, sollten Sie Mischungen mit einem Borstenpinsel 7 oder 8 relativ trocken auftragen. Kümmern Sie sich vorläufig nicht zu sehr um die exakten Formen der Blütenblätter, sondern setzen Sie die verschiedenen Farbtöne zügig und spontan nebeneinander.

Die roten Blüten erhalten eine Mischung aus Kadmiumrot und Alizarin-Krapplack, die durch Ultramarin in den Schatten abgewandelt wird. Für den Rosaton brauchen Sie diese Farbzusammenstellung nur mit Weiß zu mischen.

Kadmiumrot, Kadmiumgelb und etwas Weiß ergibt den passenden Farbton für die orangefarbenen Blumen, Kadmiumgelb und Weiß für die gelben. Für die dunklen Blütenteile können Sie die Gelbmischung durch einen Hauch Ultramarin und Umbra gebrannt abwandeln.

Jetzt können Sie auch die Vase farblich gestalten. Hierfür mischen Sie Phthaloblau, Siena gebrannt und Weiß und fügen für die Schatten Siena gebrannt ein, und für die Glanzlichter Weiß, indem Sie die Farben naß-in-naß mit lockeren Strichen auf den blauen Untergrund setzen.

3

3. Hinter- und Vordergrund

Wenn Sie nun die Grundtöne der einzelnen Blüten weiterentwickeln, sollten Sie mit Ihrer Strichführung allmählich Form und Richtung der Blütenblätter andeuten, ohne sie jedoch bereits ganz genau zu definieren. Die dunkle Blume auf der rechten Seite erhält eine Mischung aus Ultramarin, Alizarin-Krapplack und etwas Weiß. Das Blattwerk bei den Blüten legen Sie zunächst mit Chromoxidgrün feurig und einem Hauch Siena gebrannt an.

Bei der Gestaltung des Hintergrunds achtet George Cherepov darauf, ihn weder zu gleichförmig noch zu bewegt zu malen. Dafür setzt er eine Vielzahl von feinen Varianten einer Mischung Ultramarin, Kadmiumrot, Lichter Ocker und Weiß fleckenhaft nebeneinander. Er tupft sie mit schnellen Strichen, um der Fläche Struktur zu geben. Beim Vordergrund, aus Kadmiumgelb und Weiß, geht Cherepov ähnlich vor, läßt die Farbflecken aber stärker ineinander übergehen. Die Schatten der Vase und später der Stoffalten – mit Siena gebrannt in die feuchte Untermalung eingesetzt – lockern die Farbfläche gut auf.

4

4. Mehr Klarheit

Mit einem kleineren Borstenpinsel Nr. 5 werden nun die weißen Blumen gemalt. Die hellen Teile bestehen aus Weiß und Lichter Ocker, für das kühle Schattengrau wird der Mischung noch Ultramarin und Siena gebrannt hinzugefügt.

Indem Sie eine dunkle Mischung aus Phthaloblau, Siena gebrannt und Weiß an der Seite der Vase auftragen, verleihen Sie ihr mehr Plastizität und deuten zugleich den Schatten an, den der Blumenstrauß wirft.

Wechseln Sie nun zu einem runden Haarpinsel, mit dem Sie die Blütenzentren in lockeren Strichen einfügen können. Auch die Ränder der Blütenblätter sollten Sie mit wenigen Strichen andeuten. Verwenden Sie hierfür eine dünne Mischung aus Siena gebrannt und Ultramarin.

5. Feinere Details

Im letzten Schritt werden vor allem Detailverbesserungen an den Blumen vorgenommen. Dabei geht es darum, die Blüten stärker zu modellieren und die Tonwertkontraste zu verstärken, ohne in eine naturalistische Detailgenauigkeit zu verfallen, die nicht zur übrigen Bildgestaltung passen würde. Am besten konzentrieren Sie sich auf die Schatten entlang der Blattränder und der Mitte des Straußes, da die Blüten hierdurch automatisch eine genauere Form erhalten.

Die Leuchtkraft der Blüten wird durch kleine Farbtupfer in reinen Farben oder aufgehellten Versionen der Blütenfarben entscheidend gesteigert. Setzen Sie beispielsweise orangefarbene Tupfer ins Zentrum blaßgelber Blumen oder hellgelbe in rotorangefarbene.

Schatten Sie die Hintergrundfläche im unteren Teil mit dunkleren Versionen der Originalmischung ab, denn hierdurch entsteht eine stimmungsvollere Lichtführung.

Wenn Sie als letztes den Blüten Spitzlichter aus Weiß und Lichter Ocker aufsetzen, steigern Sie die üppige Fülle des Straußes erheblich.

WAS SIE BRAUCHEN

- Grundierte Malpappe, etwa 36 cm x 36 cm
- runde Borstenpinsel (Nr. 7 oder 8 und Nr. 5) und ein kleiner runder Haarpinsel
- Malmittel zum Verdünnen
- eine Palette von zehn Farben: Kadmiumrot, Kadmiumgelb, Umbra gebrannt, Chromoxidgrün feurig, Siena gebrannt, Schwarz, Weiß, Ultramarin, Alizarin-Krapplack und Lichter Ocker.

5

Die Farbe macht's

Haben Sie einmal den Mut zum Risiko, und lassen Sie wie John Laurent und Jason Schoener Landschaften aus eng miteinander verwandten Farben entstehen.

„Wenn ich auf Reisen gehen kann, dann freut mich das aus zwei Gründen," sagt Jason Schoener und strahlt über sein sonnengebräuntes Gesicht. „Zum einen habe ich die Möglichkeit, mir meine Zeit so einzurichten, wie mir es gefällt, zum anderen weiß ich schon im voraus, daß ich eine Menge neue Eindrücke sammeln werde, die mir Anregungen für meine Arbeit geben. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß ich eine fremde Landschaft viel unbefangener betrachten kann und ich auch viel mehr in ihr entdecke als etwa in dem Ausblick, den ich tagtäglich aus meinem Atelierfenster habe.

So ging es mir auch auf Salter's Island. Die Tage, die ich auf dieser kleinen Insel verbrachte, waren brütend heiß. Ehrlich gesagt, es hätte mich nicht gewundert, wenn das Meer mittags zu kochen begonnen hätte. Der Strand war jedenfalls so aufgeheizt, daß man ohne Sandalen keinen Schritt wagen konnte. Kaum ein Lüftchen regte sich, und ich hatte das Gefühl, in einem Backofen zu sitzen.

Eine ausgekochte Idee

An Malen war bei dieser Hitze natürlich kaum zu denken, aber als ich wieder nach Hause zurückgekehrt war, wollte ich meine Impressionen von Salter's Island doch gerne in Bil-

„Sommer auf Salter's Island" von Jason Schoener, Öl auf Leinwand, 112 cm x 152 cm. Orange bildet in dieser ungewöhnlichen Komposition eine Art Grundton. Es taucht in Variationen überall im Bild auf. Dadurch zieht es die veschiedenen Elemente zu einer kompakten Einheit zusammen.

M. frdl. Gen. Midtown Galleries, New York City

„Grüne Landschaft" von John Laurent, Acryl und Öl auf Karton, 91 cm x 122 cm.

der umsetzen. Die träge lastende Hitze schien mir am besten in einem menschenleeren Strandpanorama zum Ausdruck zu kommen, doch was ich auch anstellte: Meine ersten Farbskizzen wirkten stets wie eine freundliche Abbildung aus einem Prospekt für Karibikreisen.

Als ich merkte, daß ich mit gewöhnlichen Mitteln nicht weiterkam, entschloß ich mich, zu ungewöhnlichen Schritten. Ich verbannte alle kühlen Farben von meiner Palette und führte die Strandansicht nur mit Orange und ihm eng verwandten Farben aus. Auf diese Weise brachte ich mein Bild so sehr zum Glühen, daß sogar das leuchtende Rosa mit seiner leichten Blautendenz bereits wie eine kühle Erfrischung wirkt.

Bei der Darstellung dieser extremen Situation habe ich eine Menge gelernt, was den Umgang mit Farben in der Landschaftsmalerei angeht. In Farbstudien versuche ich, „Fingerspitzengefühl" für die Farbtöne zu entwickeln. Es lohnt sich, eine Winterszene einmal gänzlich in graugrünen, kalten Tönen zu malen oder ein Spätfrühlingsbild in Türkis und Cölinblau erstrahlen zu lassen."

Subtile Variationen

„Landschaften durch verschiedene Farbfelder wiederzugeben, faszinierte schon Paul Cézanne", erklärt uns John Laurent seine „Grüne Landschaft". „Mein Gemälde kann, so glaube ich, recht gut verdeutlichen, daß es vielmehr darauf ankommt, Harmonie zu schaffen. Ich beabsichtigte nicht einfach die Natur abzumalen. Ich wollte das Gefühl vermitteln, das eine weite, ruhige Landschaft in uns wachrufen kann: Diese Entspannung und tiefe Ruhe, die man manchmal verspürt, wenn man seinen Blick unbeschwert schweifen läßt.

Ich entschied mich daher, in meinem Bild Grüntöne dominieren zu lassen, denn von Grün, so sagt die Farbpsychologie, und man kann es an meinem Bild überprüfen, geht eine beruhigende Wirkung aus. Damit meine Landschaft jedoch nicht einschläfernd wirkt, mischte ich viele unterschiedliche Grünvarianten und setzte warme Farben in sanften Kontrast zu kalten. Leuchtende Farben setzte ich gegen gedämpfte ab, helle gegen dunkle.

Den Vordergrund des Bildes hielt ich einfach. Breite Streifen führen den Blick zu dem hellen Flickenteppich der Felder im Mittelgrund. Die sonnenbeschienenen Häuserfronten stellte ich weiß dar, um sie als inhaltlichen Brennpunkt herauszustellen. Von ihnen aus leiten vertikale Linien weiter zum Horizont. Wenn Sie eine ähnlich klare Komposition entwerfen, schaffen Sie sich eine herrliche Möglichkeit, die unterschiedlichsten Farbnuancen zu erproben."

Die dritte Dimension

Um in einer Zeichnung den Eindruck von Räumlichkeit zu erzeugen, stehen Ihnen verschiedene bildnerische Gestaltungsmöglichkeiten zur Verfügung.

In diesem Kapitel stellen wir Ihnen unterschiedliche kompositorische Kunstgriffe vor, mit denen Sie den Blick in den Bildraum ziehen und dem Betrachter gleichsam das Gefühl geben, er könne ganz einfach in das Bild hineinspazieren.

Ein faszinierender Aspekt einer Zeichnung liegt darin, mit wenigen Strichen auf dem zweidimensionalen Zeichengrund die Illusion von räumlicher Tiefe und Weite hervorzurufen. Hügelketten am Horizont, ein Weg im Vordergrund oder der Blick auf eine beschauliche Waldlichtung vermitteln dem Betrachter einen intensiven Raumeindruck.

Überschneidungen

In Eugène Delacroix' Bild „Winterlandschaft" baut der Künstler durch mehrere Formenüberschneidungen, beispielsweise bei den Bäumen und Hügeln, die eindrucksvolle räumliche Wirkung seiner Komposition auf. Durch die Überschneidungen der Erdabbrüche am Weg entsteht eine Tiefenstaffelung, die den Blick in die Landschaft zieht. Die nach hinten kleiner werdenden Bäume unterstützen diesen Eindruck. Geschickt nutzt Delacroix die Wegbiegung, um die Neugierde des Betrachters zu wecken, was wohl dahinter liegen mag, zumal man durch die Hügel daran gehindert wird, in die Weite zu blicken.

Für die Illusion der räumlichen Tiefe spielen alle auf einen Fluchtpunkt zulaufenden Linien, zum Beispiel von Straßen, Flüssen oder Zäunen eine wichtige Rolle.

Tip

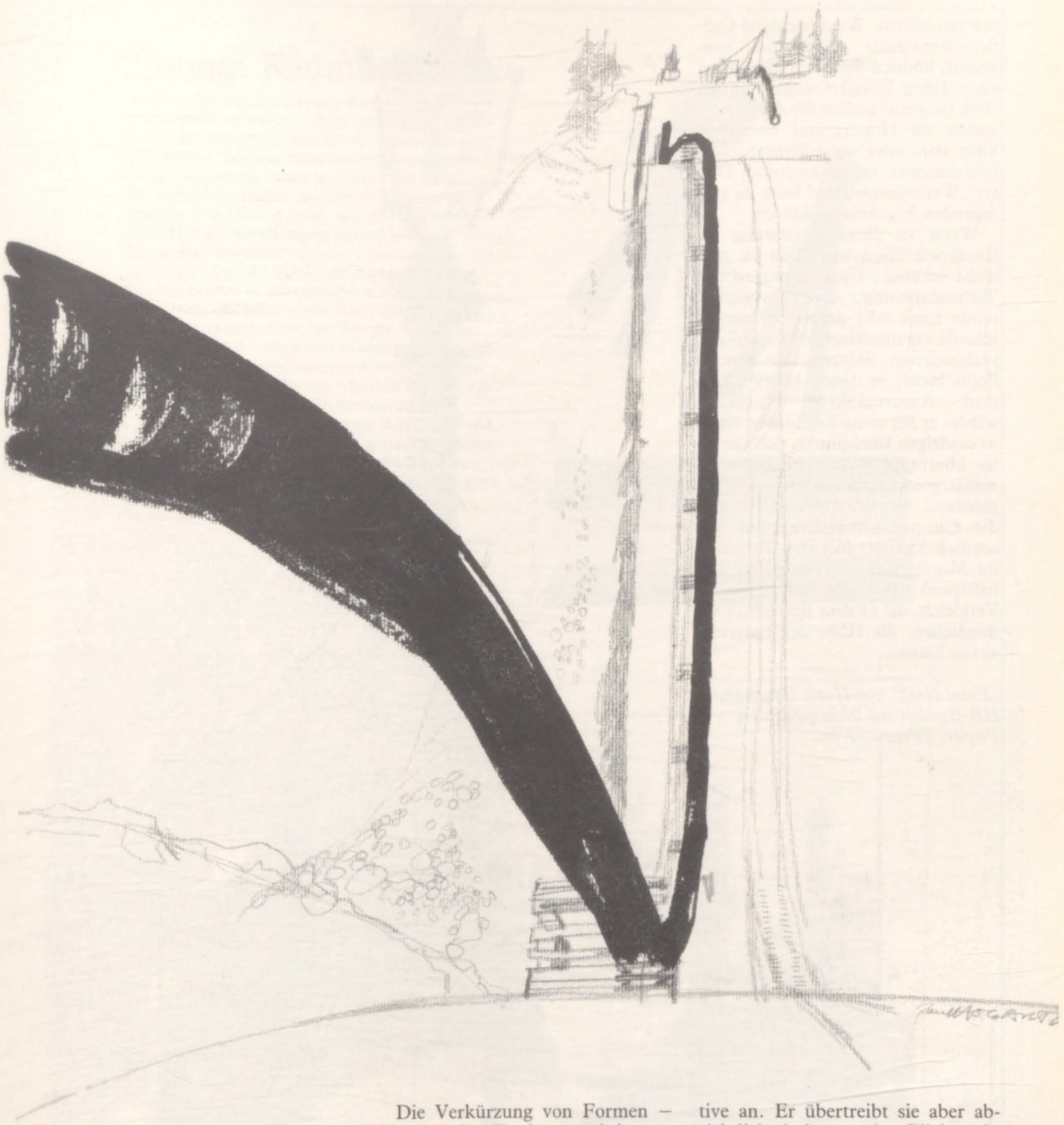
GESTEIGERTE TIEFENWIRKUNG

Mit einer zufälligen Auswahl von fünf oder sechs Gegenständen aus Ihrem Haushalt können Sie hervorragend den Aufbau von Tiefenwirkung in einer Zeichnung ausprobieren. Arrangieren Sie die Teile so, daß eine deutliche Tiefenstaffelung entsteht. Folgende Techniken helfen, den Eindruck von räumlicher Tiefe zu erzeugen:

- ☐ Ordnen Sie die Gegenstände so an, daß sie sich gegenseitig überschneiden.
- ☐ Stellen Sie die Dinge zum Hintergrund hin kleiner dar.
- ☐ Lassen Sie die dunkelsten Tonwerte im Vordergrund überwiegen und die hinteren Gegenstände heller werden.
- ☐ Die Detailgenauigkeit sollte zum Hintergrund abnehmen.

„Winterlandschaft" von Eugène Delacroix, schwarze und weiße Kreide auf getöntem Papier, 26 cm x 38 cm.

M. frdl. Gen. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts



„Pipeline in Alabama" von Paul Hogarth, Tusche und Pinsel auf Aquarellpapier. Hogarth arbeitet hier mit extrem konvergierenden Linien, um das Auf und Ab der Rohrleitung charaktervoll hervorzuheben.

Die Verkürzung von Formen – Linear- oder Fluchtperspektive genannt – kann bewußt übertrieben werden, um den Raumeindruck zu überhöhen. Im Gegensatz zu der ruhigen und harmonischen Raumdarstellung in der Delacroix-Zeichnung baut Paul Hogarth in „Pipeline in Alabama" einen dramatisch pointierten Raumeindruck auf. Zwar wendet auch dieser Künstler die gängigen Regeln der Linearperspektive an. Er übertreibt sie aber absichtlich, indem er den Blickpunkt so wählt, daß die fließenden Linien der Skizze eine starke Dynamik erhalten. Die Betonung legt er deutlich auf die dunkle Rohrleitung.

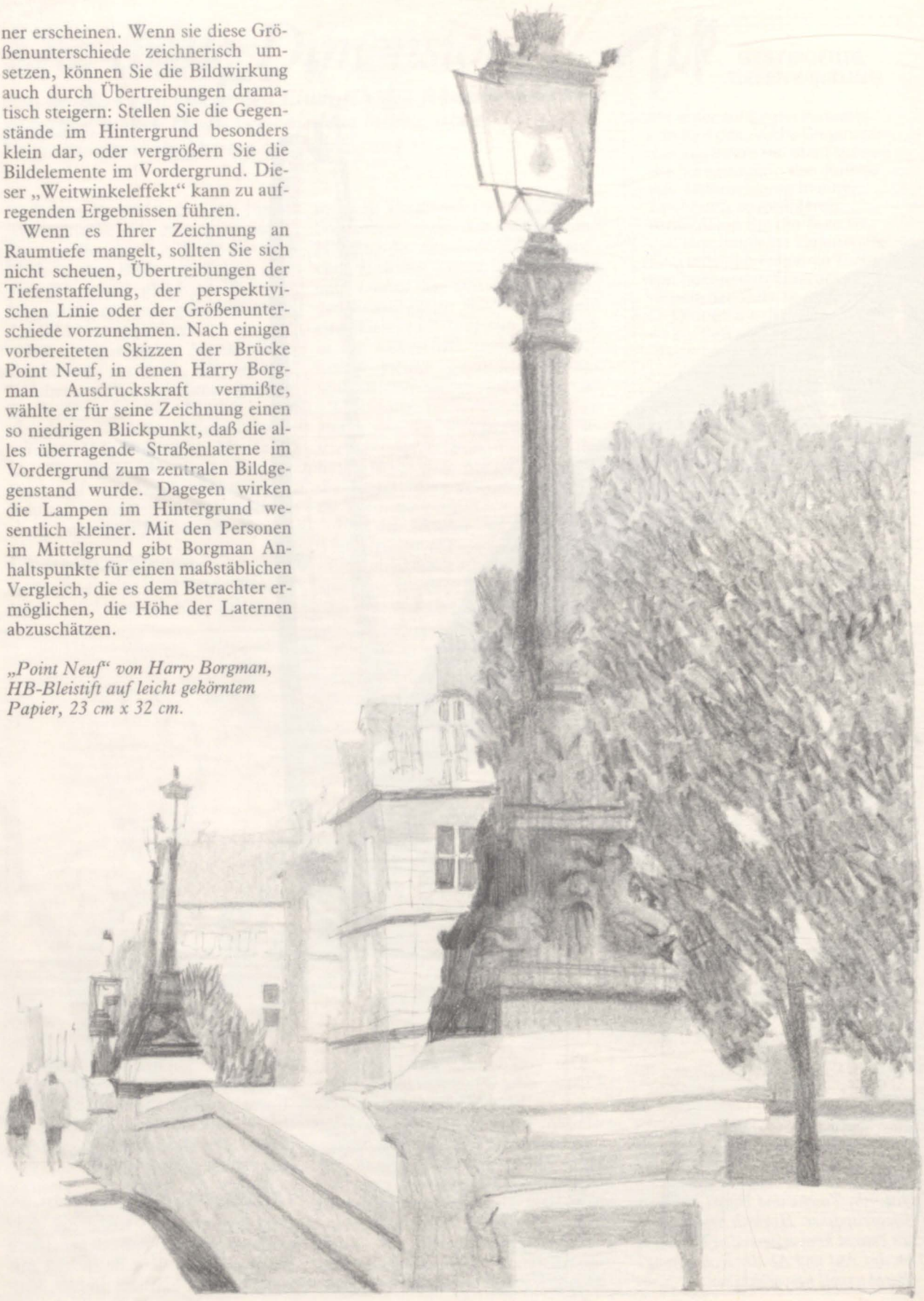
Übertreibung der Größen

Eine grundlegende Regel der Perspektive besagt, daß Gegenstände gleicher Größe dem Betrachter mit zunehmender Distanz immer klei-

ner erscheinen. Wenn sie diese Größenunterschiede zeichnerisch umsetzen, können Sie die Bildwirkung auch durch Übertreibungen dramatisch steigern: Stellen Sie die Gegenstände im Hintergrund besonders klein dar, oder vergrößern Sie die Bildelemente im Vordergrund. Dieser „Weitwinkeleffekt" kann zu aufregenden Ergebnissen führen.

Wenn es Ihrer Zeichnung an Raumtiefe mangelt, sollten Sie sich nicht scheuen, Übertreibungen der Tiefenstaffelung, der perspektivischen Linie oder der Größenunterschiede vorzunehmen. Nach einigen vorbereiteten Skizzen der Brücke Point Neuf, in denen Harry Borgman Ausdruckskraft vermißte, wählte er für seine Zeichnung einen so niedrigen Blickpunkt, daß die alles überragende Straßenlaterne im Vordergrund zum zentralen Bildgegenstand wurde. Dagegen wirken die Lampen im Hintergrund wesentlich kleiner. Mit den Personen im Mittelgrund gibt Borgman Anhaltspunkte für einen maßstäblichen Vergleich, die es dem Betrachter ermöglichen, die Höhe der Laternen abzuschätzen.

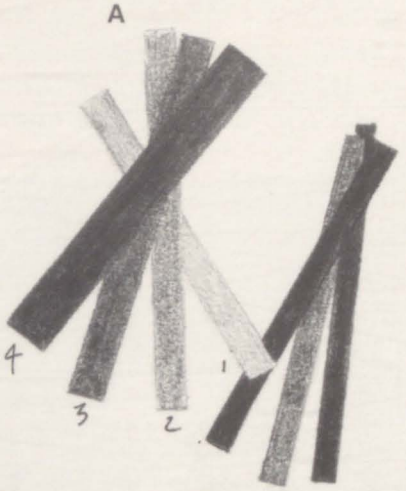
„Point Neuf" von Harry Borgman, HB-Bleistift auf leicht gekörntem Papier, 23 cm x 32 cm.



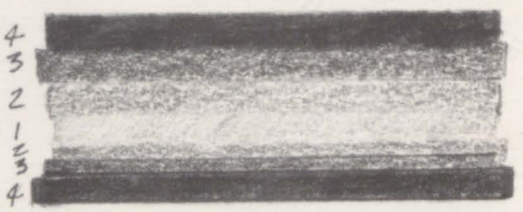
Übung: Räumlichkeit

Die Anordnung der hellen, dunklen und mittleren Töne trägt in einer Landschaftszeichnung entscheidend zum Eindruck von Räumlichkeit bei. Tonwertunterschiede vermitteln wichtige visuelle Informationen, die aufgrund der Seherfahrungen unbewußt ausgewertet werden. Die Übung zeigt, wie Sie mit einfachen Mitteln die Wirkung verschiedener Tonwertarrangements ausprobieren und variieren können: Zunächst legen Sie vier Zeichenblätter in verschiedenen Grautönen mit einem harten und weichen Bleistift an (1–4). Dann zerschneiden Sie die Blätter in unterschiedlich lange und breite Streifen und stellen hieraus verschiedene Kompositionen zusammen. Wenn Sie die Streifen auch in der Helligkeit und Breite nach hinten staffeln, können Sie den Raumeindruck verstärken (A). Eine kontinuierliche Aufhellung oder Abdunkelung horizontaler Streifen läßt ebenfalls Räumlichkeit entstehen (B). Beide Erfahrungen können Sie in einer abstrakten Landschaft zusammenfassen (C). Zusätzlich können vertikale Streifen in der Höhe variiert und ein weißer Weg eingefügt werden, um den räumlichen Eindruck zu verstärken.

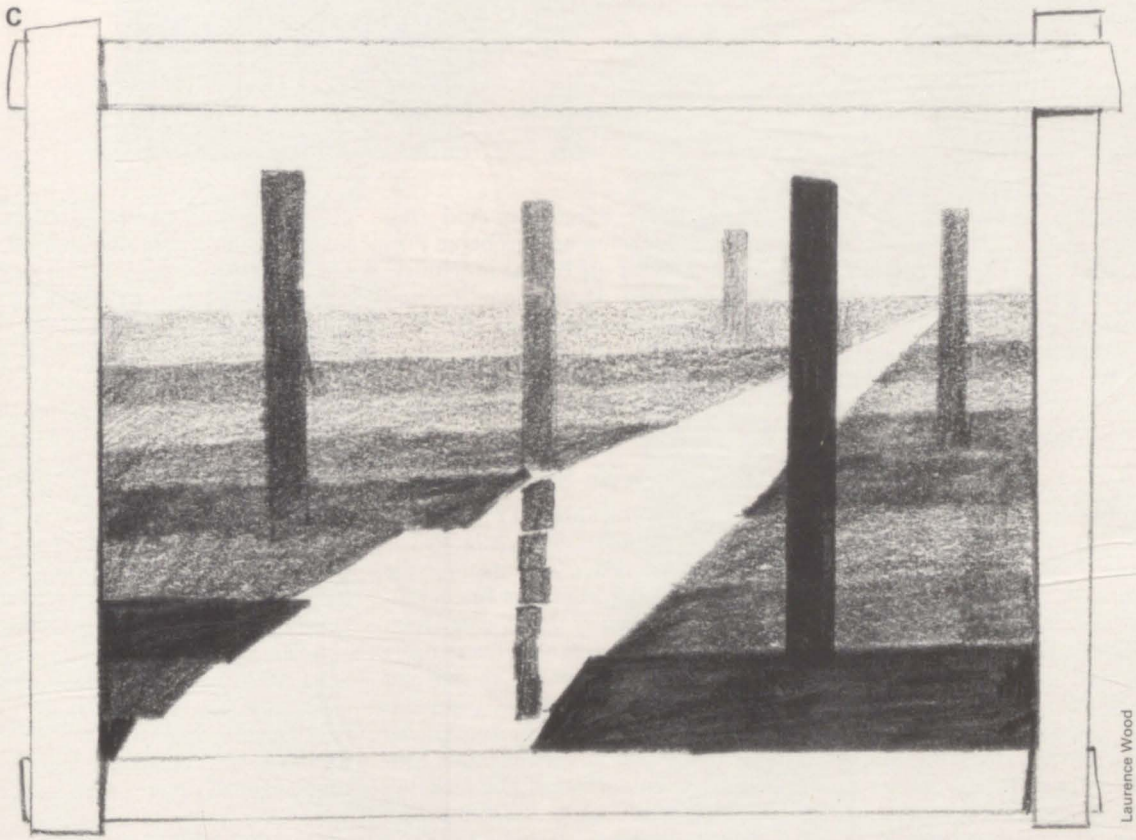
A



B



C



Laurence Wood

Abwechslungsreiche Pinselstriche

Thomas Gainsborough nutzte eines der subtilsten Gestaltungsmittel in der Malerei, die unterschiedliche Art des Pinselstrichs, um das Antlitz des Knaben John Heathcote in einem Portrait hervorzuheben.

Beim Malen eines Bildes kann es leicht geschehen, daß man über die Konzentration auf den Bildaufbau und die Farbgebung völlig vergißt, wie wichtig die einzelnen Pinselstriche für den Ausdruck des Gemäldes sind. Wenn alle Bildpartien mit demselben Pinsel und der gleichen Art Strichführung gestaltet werden, wirkt das Gemälde zumeist nicht malerisch. Vor allem bei realistischen Bildern besteht die Gefahr, daß alle Bildteile gleich präzise ausgearbeitet werden und sich das Hauptmotiv zu wenig von seiner Umgebung absetzt.

Thomas Gainsborough (1727–1788), einer der berühmtesten englischen Maler des Rokoko, legte in seinen Werken besonderen Wert darauf, die Art der Pinselführung, dem jeweiligen Gegenstand anzupassen. Im Ausschnitt vom Bildnis des Jungen fällt vor allem der Kontrast zwischen den feinen Farbaufträgen, mit denen die zarte Haut und das seidige Haar dargestellt sind (A), und den lockeren und gröberen Pinselstrichen für die Bäume im Hintergrund (B) auf. Durch diese Malweise erreicht Gainsborough, daß Mittel- und Hintergrund eher schemenhaft bleiben und so nicht vom intensiven, zarten Ausdruck des Kindes ablenken.

Differenzierte Striche

Der unterschiedliche Pinselduktus war dem Künstler so wichtig, daß er sogar in der ersten Arbeitsphase die Umgebung der Figur mit einem Pinsel anlegte, den er durch eine Holzstange auf fast zwei Meter verlängert hatte. Dadurch konnte er sich auf den atmosphärischen Gesamteindruck der Landschaft konzentrieren, ohne sich in verwirrenden Einzelheiten zu verlieren. Die lockeren Pinselstriche hielt Gainsborough auch in der Überarbeitung bei.

Bei der Darstellung des Kindes malte der Künstler die farbige Grundlage schon differenzierter und legte die letzten Farbschichten mit feinen, kurzen Pinselstrichen darüber. Aber auch innerhalb der Figur sind Unterschiede im Grad der Auflösung durch die Pinselführung zu erkennen: So sind Kleidung, Arme und Hände weicher und weniger detailliert gemalt als der Kopf.

Wenn man die Präzision des Pinselstrichs als Schlüssel für die Bedeutung im Bildgeschehen nimmt, wird deutlich, worauf Gainsborough die Aufmerksamkeit des Betrachters lenken möchte: auf das beeindruckende Antlitz des empfindsamen Jungen. Der zarte Gesichtsausdruck wird noch durch die Kleidung verstärkt, die aus heutiger Sicht für einen Jungen ungewöhnlich scheint, während des Rokokos jedoch für sehr junge Knaben üblich war.

„Master John Heathcote" von Thomas Gainsborough, Öl auf Leinwand, 127 cm x 101 cm.

National Gallery of Art, Washington D.C./Schenkung zum Gedenken an Governor Alvan T. Fuller durch die Fuller Foundation 1961

National Gallery of Art, Washington D.C./Schenkung zum Gedenken an Governor Alvan T. Fuller durch die Fuller Foundation 1961

Wichtiger Hintergrund

Allein durch die Veränderung der Farb- oder Tonwertgestaltung des Hintergrunds läßt sich die Wirkung eines Motivs entscheidend beeinflussen.

A

B

C

„Hintergrundstudien: Birnen" von Ferdinand Petrie, Öl auf Leinwand.

Welch große Bedeutung der Hintergrund in einem Bild hat, können Sie sich anhand einiger Beispiele verdeutlichen. In unseren ersten drei Abbildungen wurde der Hintergrund in der Helligkeit verändert. Der Untergrund ist sehr gedämpft gehalten und das Hauptmotiv, die Früchte, in einem kräftigen, mittelhellen Grün gemalt. Durch die Veränderungen der Tonwerte der neutralen Farben im Hintergrund erhält jede der Varianten eine ganz eigene Wirkung und Bildaussage.

A: Der dunkle Hintergrund bringt den Motivgegenstand gut zur Geltung, scheint ihn jedoch so zu umschließen, daß der Eindruck von Dichte und fast unausweichlicher Enge entsteht. Diese Art Hintergrund findet man im wesentlichen in klassischen Stillebendarstellungen. Auf eine Landschaft übertragen wäre diese Bildanlage etwa für einen Bauernhof vor einem sturmgepeitschten, regenschweren Himmel geeignet.

B: Durch die Annäherung der Tonwerte von Hintergrund und Motiv verliert das Bild an Ausdruckskraft. Diese Vorgehensweise empfiehlt sich für Kompositionen, die undramatisch und in der Atmosphäre eher gedämpft erscheinen sollen.

C: Der blasse Hintergrund hebt das Hauptmotiv hervor, ohne es optisch sehr stark einzurahmen. Mit dieser Möglichkeit der Hintergrundgestaltung können Sie eine lichte Bildstimmung vermitteln, etwa in einem hellen Landschaftsbild, in dem das Motiv im Vorder- oder Mittelgrund klar hervortritt.

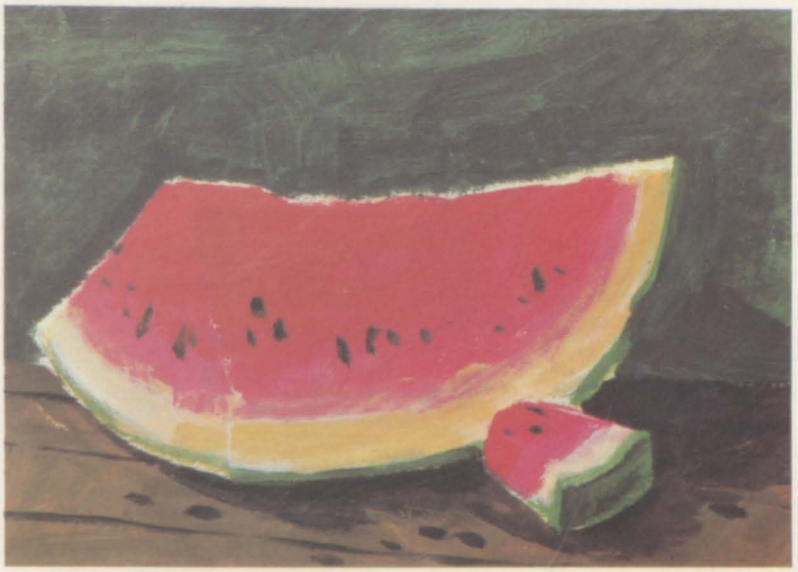
Setzt man statt der neutralen Töne kräftige Farben in den Hinter-

grund, tritt zu den Helldunkelunterschieden eine farbige Komponente, die dem Bildgegenstand eine sehr interessante Wirkung verleihen kann.
A: Das kräftige Rot der Wassermelone wirkt durch den grün-blauen Hintergrund noch leuchtender – fast schrill – da sich beide Farben auf dem Farbkreis gegenüberliegen und einen Komplementärkontrast bilden. Diesen Effekt können Sie in einer Landschaftsdarstellung nutzen, um etwa ein backsteinrotes Gebäude vor grünen Feldern hervorzuheben.
B: Gegen den warmroten Hintergrund fällt das Rot der Melone in der Leuchtkraft ab, und es wirkt noch kühler. Durch dieses Nebeneinander ähnlicher Farben können Sie in einer Komposition auch sehr intensive Farbtöne in der Wirkung dämpfen, beispielsweise das leuchtende Blau eines Bootes durch ein türkisfarbenes Meer.
C: Der blaugraue Hintergrund verhilft dem Motivgegenstand zur vollen Geltung: Die Melonenscheibe tritt klar hervor. Das Rot wirkt in dieser Farbzusammenstellung sehr ansprechend und in der Farbtemperatur wärmer. Auch wenn in dieser Komposition nicht die gleiche vitale Spannung wie in A entsteht, ist eine zurückgenommene Farbigkeit im Hintergrund häufig am besten geeignet, um die Aufmerksamkeit auf den zentralen Bildgegenstand zu lenken.

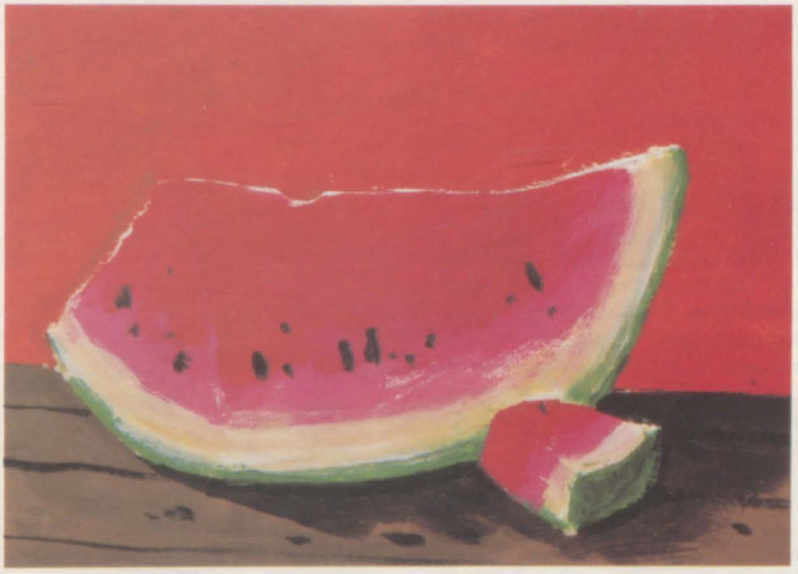
Hilfreiche Studien

Um die Wirkung verschieden gestalteter Bildebenen zueinander auszuprobieren, können Sie wie Ferdinand Petrie kleine Studien mit unterschiedlichen Farb- und Tonwertkombinationen anfertigen. Wenn Sie nicht für jede Studie alle Bildteile neu malen wollen, sollten Sie mit Deckfarben auf festem Transparentpapier arbeiten und für Vorder-, Mittel- und Hintergrund jeweils ein neues Blatt anlegen. Durch Aufeinanderlegen lassen sich dann vielfältige Zusammenstellungen der Bildebenen ausprobieren.

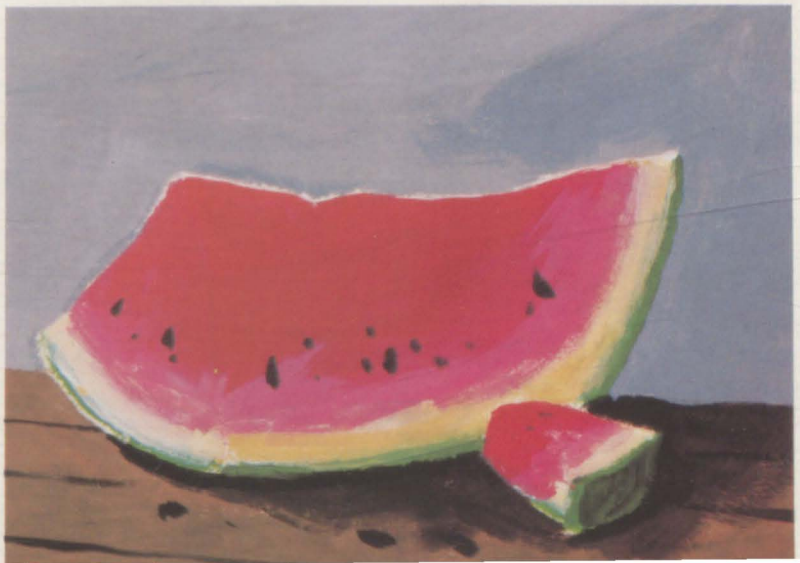
Bedenken Sie, daß bei Landschaftsdarstellungen sowohl der Himmel als auch die entfernten Dinge am Horizont den Hintergrund bilden.



A



B

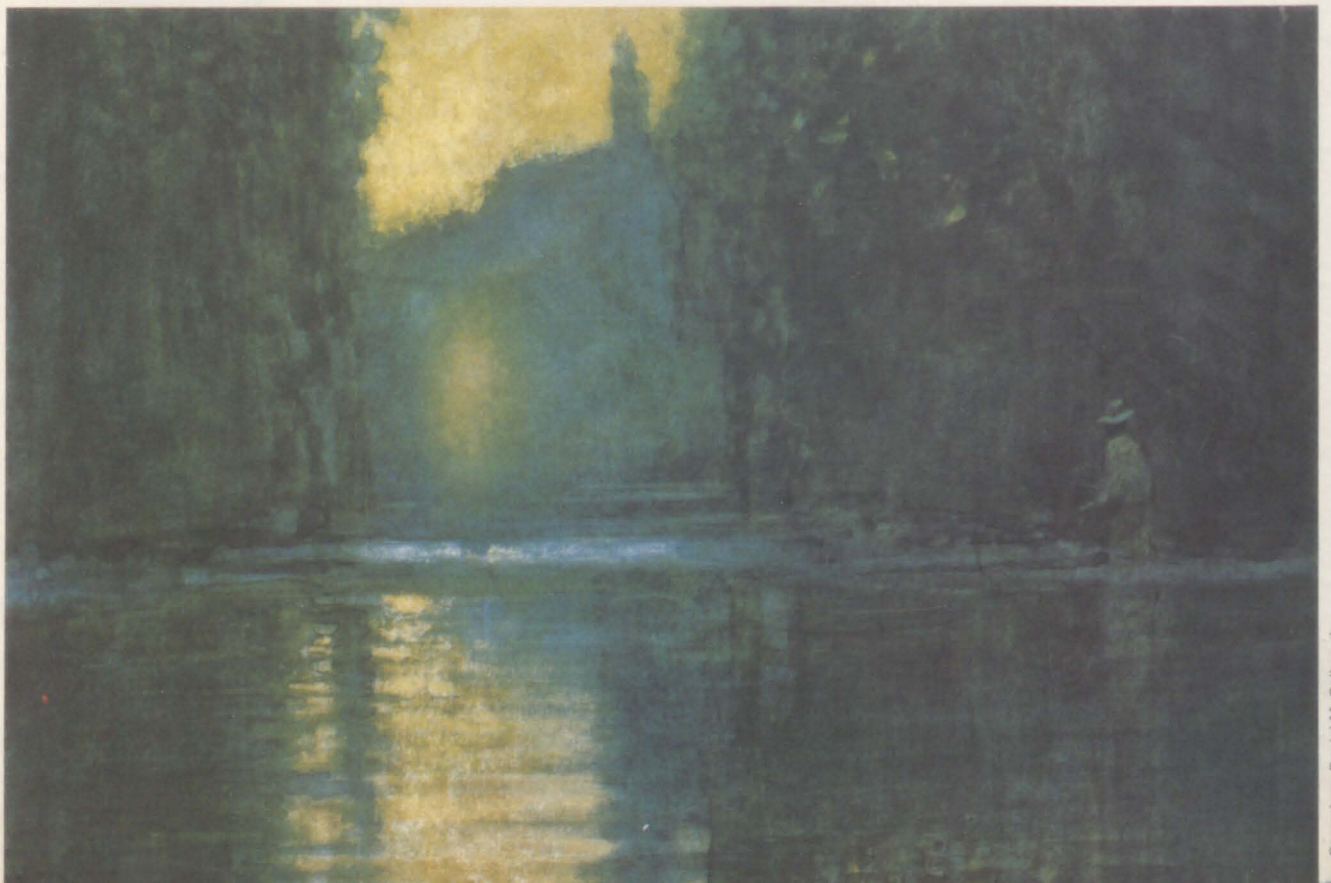


C

„Hintergrundstudien: Melone" von Ferdinand Petrie, Öl auf Leinwand.

Sammlung des Künstlers

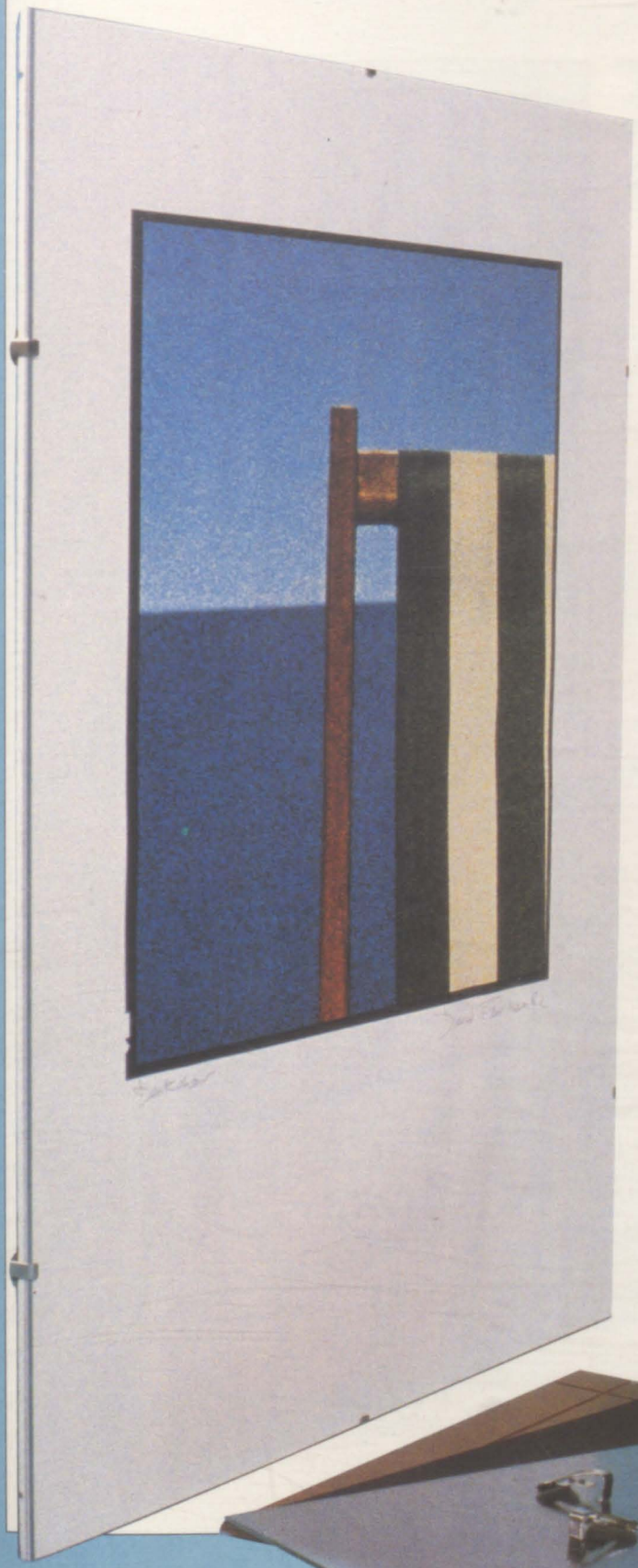
In seinen beiden Aquarellen zeigt Thomas Aquinas Daly, wie eindrucksvoll die Konzentration auf den Mittelgrund in einem Landschaftsbild sein kann. In „Hafeneinfahrt" hat er den Himmel als Hintergrund und das Wasser ruhig gehalten und farblich angeglichen, in „Ephemerella Dorothea" hebt er die Figur und das bläuliche Glanzlicht im Mittelgrund ab.



Sammlung Daniel M. Galbreath

Wechselrahmen

Wenn Sie Ihre Zeichnungen, Druckgraphiken oder Gemälde rasch und mühelos rahmen wollen, ohne mit Werkzeugen zu hantieren, sollten Sie sich für Wechselrahmen entscheiden.



Innerhalb weniger Minuten können Sie Ihr Bild in den Wechselrahmen einpassen und es ebenso schnell auswechseln.

Welche Arten von Wechselrahmen gibt es?

Es gibt drei Grundtypen von Wechselrahmen: „Rahmenlose Bildhalter" mit einer Glas- oder Plexiglasscheibe, außerdem fertige Holz-, Kunststoff- oder Metallrahmen sowie Bausätze für Rahmen mit und ohne Glas. Für welchen Typ Sie sich entscheiden, ist zwar eine Geschmacksfrage, Sie sollten jedoch die Art des Bildes berücksichtigen.

Worauf sollte man unbedingt bei der Rahmenwahl achten?

Für Öl- und Acryl-Gemälde muß der Rahmenfalz so tief sein, daß er den Bildträger aufnehmen kann. Eine Glasscheibe ist dann überflüssig, es sei denn, das Gemälde ist nicht gefirnißt. Für Aquarelle, Kohle- und Pastellzeichnungen benötigen Sie einen Rahmen mit Deckglas und dickem Passepartoutkarton, damit das Glas die Bildoberfläche nicht berührt.

Wie funktionieren die „rahmenlosen Bildhalter"?

Bei diesen Wechselrahmen wird das Bild nicht durch Leisten gerahmt, sondern durch Klammern zwischen einer Glas- oder Plexiglasscheibe und einer Hartfaserplatte oder einer zweiten Scheibe gehalten. Dank ihres schlichten Designs eignen sich die Bildhalter besonders für zeitgenössische Graphiken, Bleistift- oder Federzeichnungen. Die Rahmen sind in über zwanzig Standardformaten erhältlich.

Welcher Leistenrahmen soll es sein?

Vorgefertigte Rahmen mit Holz-, Kunststoff- oder Metalleisten gibt es in vielen Ausführungen. Art und Breite des Rahmens sollten Sie auf Ihr Bild abstimmen, der Preis schwankt je nach Qualität und Format.

„Rahmenlose Bildhalter" enthalten meist ein Papier für den Bildhintergrund; ein Passepartout müssen Sie selbst zuschneiden.

Vorschau auf Heft 57

Es scheint auf den ersten Blick einfach zu sein, in einem **AQUARELL** eine weiße Schneefläche darzustellen – den weißen Farbton liefert bereits das Papier. Wie Sie jedoch mit Farben Stimmung in Ihr Winterbild bringen können, erfahren Sie in einer Übung.

Farbige Figurenstudien von Charles Reid präsentieren wir in **SKIZZEN UND STUDIEN**. Um Menschen in harmonischen Bewegungsabläufen studieren zu können, besucht er Ballettschulen oder Sportclubs.

Sally Michel arbeitet seit einigen Jahren überwiegend mit **PASTELL**. Sie liebt dieses Medium weil sich mit ihm zeichnerische und malerische Qualitäten aufs beste vereinigen lassen. In einer durch die Klarheit der Komposition bestechenden Übung bringt Ihnen die Künstlerin das breite Spektrum der Pastellkreiden nahe.

Wenn es Ihnen einmal an einem geeigneten Motiv fehlen sollte, könnten Ihnen historische Bauwerke wie Kirchen, imposante Herrenhäuser und romantische Landsitze Anreiz bieten, zu malen oder zu zeichnen. In **SEHEN UND VERSTEHEN** lernen Sie verschiedene Möglichkeiten kennen, wie Sie geschickt Monotonie und Gleichförmigkeit in Ihren Architekturdarstellungen vermeiden können.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 57

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 57

ÖLMALEREI	
Meeresstimmung	1569
Wetter, Wellen und Brandung	1571
SEHEN UND VERSTEHEN	
Gebäude im Visier	1572
SKIZZEN UND STUDIEN	
Ballettskizzen	1576
PASTELL	
Pastelle vor Ort	1578
Übung: Altes Gehöft	1579
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Juwelen der Kunst	1584
ZEICHENTECHNIKEN	
Wege zur plastischen Darstellung	1586
Übung: Papierrolle	1589
AQUARELL	
Landschaften im Winterkleid	1590
Übung: Verschneite Hügel	1592
IM ATELIER	
Im großen Maßstab	1596

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

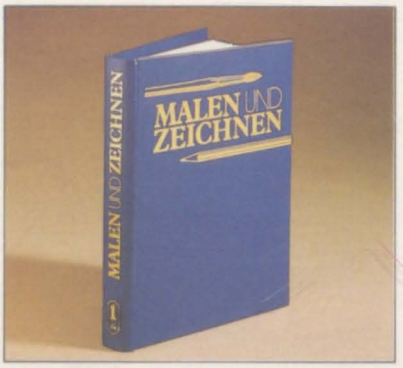
© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Joachim Seidel (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Matthias Giese, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 1573 Elizabeth Leonard; 1569 Wendon Blake; 1572 Nick Meglin; 1574 Rudy de Reyna oben, David Millard unten; 1576, 1577 Charles Reid; 1584, 1585 Hereward Lester Cooke; 1586 Robert Kaupelis; 1587 Robert Beverly Hale, 1588 Norman Adams, Joe Singer; 1589 Robert Zappalorti; 1590 Philip Jamison; 1591 John Pike; 1596 Lawrence C. Goldsmith; Bildmaterial auf den Seiten 1571, 1592–1595 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag Ravensburg
Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Meeresstimmung

Die See mit ihren unablässig wechselnden Stimmungen bietet vielfältige Möglichkeiten, das Spiel des Lichts auf den Wellen wirkungsvoll wiederzugeben.

Wenn es darum geht, die Ausdruckskraft und die Stimmung einer Seelandschaft einzufangen, sollten Himmel und Meer zueinander in einer harmonischen Beziehung stehen. Dabei spielen insbesondere die Lichtverhältnisse eine große Rolle. Da sich das Licht im Meer spiegelt, ändert sich die Färbung des Wassers mit der Beleuchtung.

Lichtverhältnisse

Gegen Mittag strahlt die Sonne am hellsten, und das Meer erscheint blau oder grün. Am Morgen und am Abend ist das Licht eher gelb. Dadurch erscheinen auch die Schaumkronen gelblich, während die übrige Meeresoberfläche einen blauvioletten Ton annimmt.

Wind und Wetter

Tagsüber wirkt die See meistens dunkler als die Himmelsfläche. Dabei werfen die Wellen je nach Lichteinfall tiefe Schatten, während die Lichtreflexe die Oberfläche wie ein feines Netz überziehen. Bei Mondlicht oder sehr dunklen Sturmwolken erscheint das Meer manchmal heller als der Himmel. Farbe und Wirkung der See hängen auch davon ab, wie glatt oder aufgewühlt die Wasseroberfläche ist.

Tip

BELEUCHTUNG AM HORIZONT

Die Lichtverhältnisse wirken sich nicht nur auf die Farben und Tonwerte in der See aus, sondern auch darauf, ob der Horizont klar abgegrenzt oder verschwommen erscheint. An einem dunstigen Tag nähern sich Himmel und See in ihren Tonwerten und Farben so stark an, daß keine klare Horizontlinie zu erkennen ist. An klaren Tagen ist der Kontrast zwischen Himmel und Wasser dagegen viel ausgeprägter, so daß sich der Horizont klar abzeichnet.

WELLENTÄLER

1. Der Aufbau
Skizzieren Sie den Umriß der Wellenform leicht und deuten Sie das Wasser um die Schaumkrone durch einen dünnen Auftrag von Ultramarin an. Für die Schattenpartien der Welle fügen Sie unverdünntes Chromoxid feurig hinzu.

2. Tonwertabstufung
Vermalen Sie eine dünne Schicht Kadmiumgelb hell an den Stellen, wo Licht durch die Welle dringt, um die Transparenz des Wassers darzustellen. Um die Tiefe im unteren Teil der Woge zu verdeutlichen, tragen Sie Ultramarin gemischt mit einer Spur Siena gebrannt auf.

3. Die Schaumkrone
Der obere Bereich der Schaumkrone wird mit einer dicken Schicht Titanweiß und etwas Kadmiumgelb hell angedeutet, an der Unterseite kommt stellenweise Ultramarin dazu. Für die Reflexionen im Wellental tragen Sie naß-in-naß Chromoxid feurig, Siena gebrannt und Titanweiß direkt auf die Leinwand auf.

Das Gemälde von Paul Dougherty gibt die eigenartige Farbstimmung bei Sturm an einem sonnigen Tag wieder. Das Wasser ist so sehr aufgewühlt, daß fast nur noch Gischt zu sehen ist. Der Künstler hat für diese Partie zuerst eine gelbe Untermalung angelegt, die er dann mit verschiedenen Weiß- und Graumischungen überarbeitete. Auch die Felsen hat Dougherty in hellen Pastelltönen gemalt, um die diesige Luft, in der sich das Sonnenlicht bricht, wiederzugeben.

Das Gemälde ist ein gutes Beispiel dafür, daß die See nicht immer blau oder grün aussehen muß.

Links „Sonne und Sturm" von Paul Dougherty, Öl auf Leinwand, 91 cm x 122 cm.

National Museum of American Art, Geschenk von William T. Evans

Wetter, Wellen und Brandung

WELLEN AN EINEM SONNENTAG
Da sich auf der Wasseroberfläche die Farbe des Himmels widerspiegelt, wirkt das Meer bei blauem Himmel ebenfalls vorwiegend blau. Die Wellen weisen jedoch kein gleichmäßiges Blau auf – sie enthalten in Andeutungen auch viele andere Farben wie beispielsweise Chromoxid feurig, Umbra natur und Blaugrün, das aus Kadmiumgelb und Preußischblau besteht.

WELLEN AN EINEM TRÜBEN TAG
Wenn die Farben des Himmels wie bei unserem Beispiel gedämpfter sind, erscheint auch das Wasser dunkler. Aber in diesem Fall weisen See und Himmel nicht nur stumpfe Grautöne auf. Man entdeckt im Gegenteil die gleichen Farben wie an einem Sonnentag – nur in dunklerer Ausführung. Mischen Sie dafür Umbra natur und wenig Schwarz in die vorige Farbmischung.

BRANDUNG AN EINEM SONNENTAG
Schaumkronen sind nicht nur weiß, sondern reflektieren im allgemeinen die Farben des vorhandenen Lichts. Daher haben die sonnenbeschienen Kronen der Brecher eine gelbliche Färbung, die Sie durch Mischen von Kadmiumgelb hell und Titanweiß erzielen. Die Schatten der Wellen enthalten Grautöne.

BRANDUNG AN EINEM TRÜBEN TAG
Selbst wenn die Sonne an einem trüben Tag hinter den Wolken verborgen ist, sind die Farben der Brandung im oberen Teil noch hell und nur auf der Vorderseite schattig. Hier weisen die Schaumkronen eine Spur von warmem Grau auf. Auch die Schattenpartien sind vorwiegend grau; sie enthalten auch warme Töne.

Gebäude im Visier

Historische Bauwerke, Geschäftsgebäude in der Stadt oder Ferienhäuser am Strand sind interessante Motive, wenn man sie nur aus dem richtigen Blickwinkel darstellt.

Wohnhäuser, Geschäftsbauten, Kirchen oder auch Schulen können ein reizvolles Motiv bilden. Da sich die Gebäude, während Sie malen oder zeichnen, nicht verändern, können Sie sehr detaillierte Studien oder Bilder direkt vor dem Motiv erstellen. Sie sollten vor allem bei klar strukturierten Bauwerken darauf achten, daß die Komposition nicht zu monoton wirkt.

Die Wahl des Blickpunkts

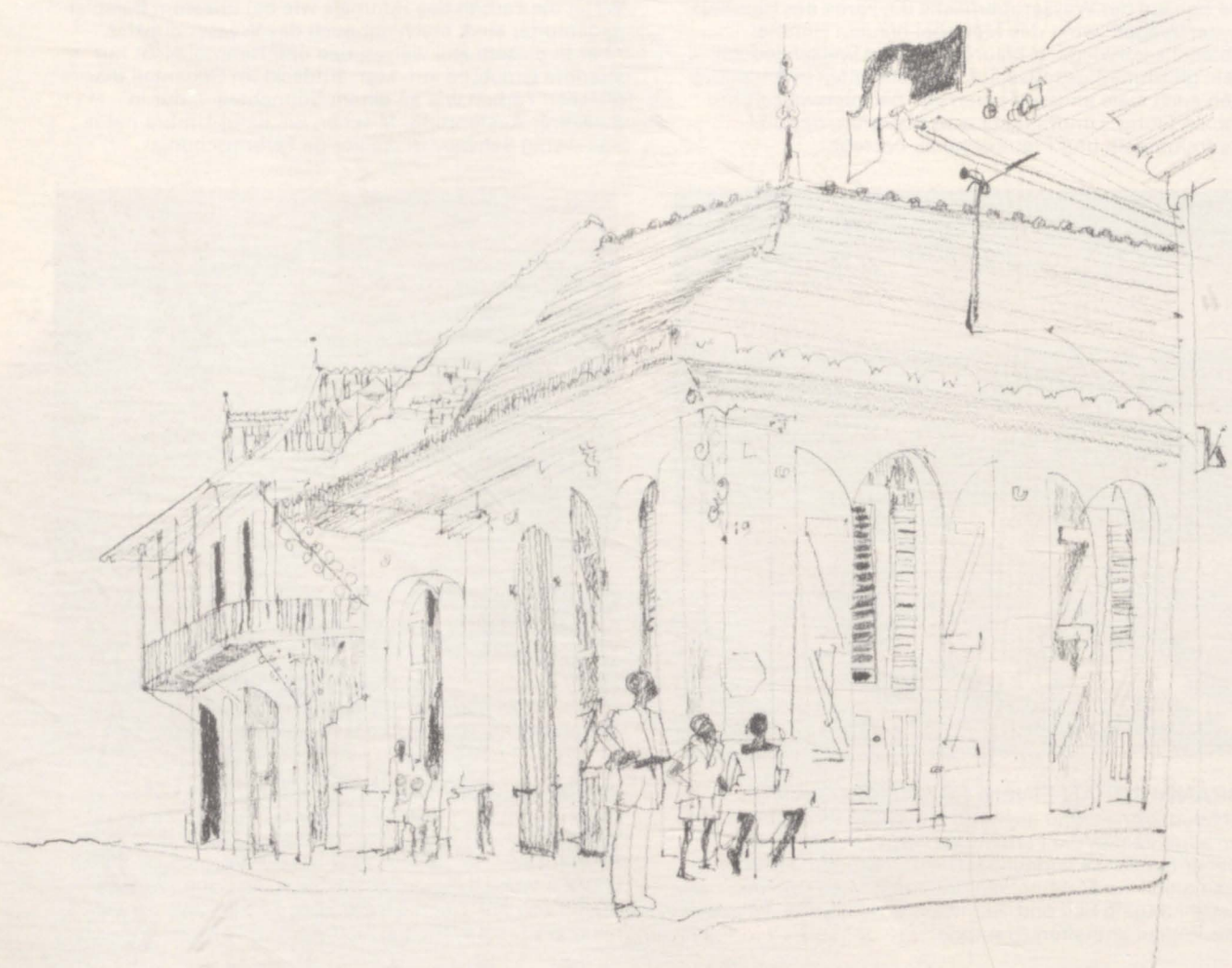
Um das Gebäude gut zur Geltung zu bringen, lohnt es sich, Ihren Standort, aber auch den Bildausschnitt, mit Hilfe eines ausgeschnittenen Motivsuchers oder durch das Bildfenster einer Kamera zu bestimmen. Ungewöhnliche Blickwinkel verleihen einem Bauwerk zusätzlichen Reiz. Bill Negron wählte beispielsweise für seine Zeichnung „Regierungsgebäude Cap Haitien, Haiti" eine tiefliegende Horizontlinie – einen Blickpunkt fast aus der Froschperspektive.

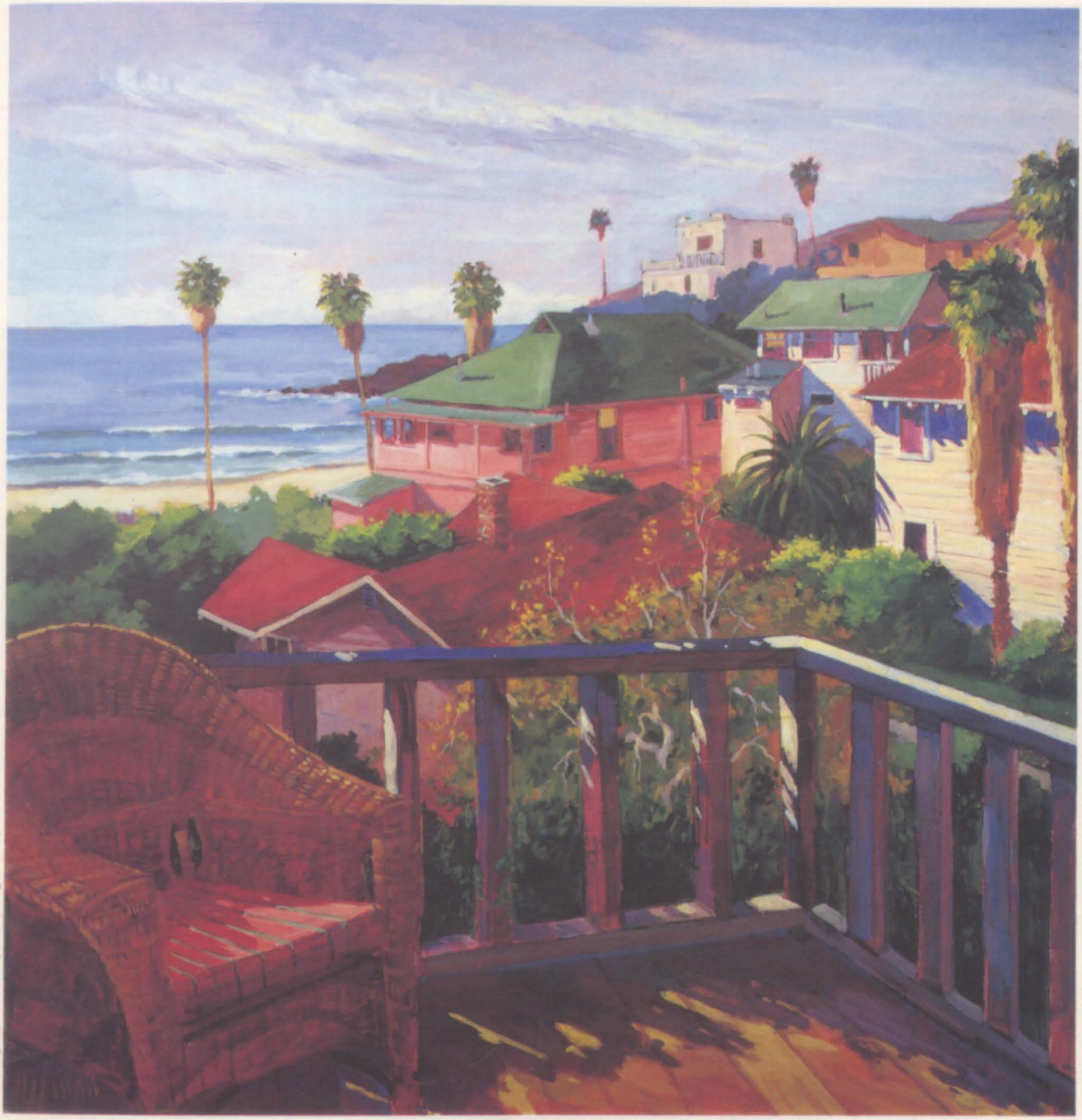
Ein Gebäude erscheint deutlich als räumliches Objekt, wenn Sie eine Hausecke in den Vordergrund setzen. Die Linien der Seitenwände laufen auf ihren jeweiligen Fluchtpunkt auf der Horizontlinie zu und erzeugen so eine unmittelbare Tiefenwirkung. Wenn Sie etwa an einem Wolkenkratzer emporsehen, wirkt er unten breit und wird nach oben hin immer schmaler, weil sich auch die horizontalen Linien nach oben verjüngen.

Blickführung

Michael Hallinans lenkt in seinem Gemälde „Catalina Houses" die Aufmerksamkeit durch den Kunstgriff der Blickführung auf die Häuser im Mittelgrund. Durch die gemütliche Veranda wird der Betrachter förmlich ins Bild gezogen. Von hier aus kann der Blick über die Gebäude bis

„Regierungsgebäude, Cap Haitien, Haiti" von Bill Negron, Kreide auf Skizzenpapier.





Sammlung des Kinderhospitals Orange County

zum Meer schweifen, um dann wieder bei den interessanten südländischen Häusern zu verweilen. Für diese Art der Blickführung eignet sich ein erhöhter Standort, von dem man die Häuser aus der Vogelperspektive betrachtet.

Überlegte Auswahl

Grundsätzlich sollten Sie darauf achten, daß nicht alles, was Sie sehen, auch abgebildet werden muß. Entscheiden Sie schon in der Skizze, welche wesentlichen Elemente in Ihrer Darstellung auftauchen sollen und worauf Sie verzichten können. Achten Sie aber darauf, daß die Komposition gerade bei Darstellungen von mehreren Gebäuden durch flächige Fassaden und Dächer nicht steif und leblos wirkt. Bauliche Details, wie etwa Fensterläden und Balkone sowie Menschen, Tiere, Vegetation oder auch ein interessantes Wechselspiel von Licht und Schatten, bringen Leben ins Bild-

„Catalina Houses", Michael Hallinan Acryl auf Leinwand, 122 cm x 122 cm. Das Geländer und der Korbstuhl weisen in die Tiefe und schaffen eine Verbindung zwischen dem Betrachter und den entfernt liegenden Häusern. Der Künstler entfaltet in der Darstellung der Gebäude ein virtuoses Farben- und Formspiel, um die Aufmerksamkeit auf sie zu lenken.

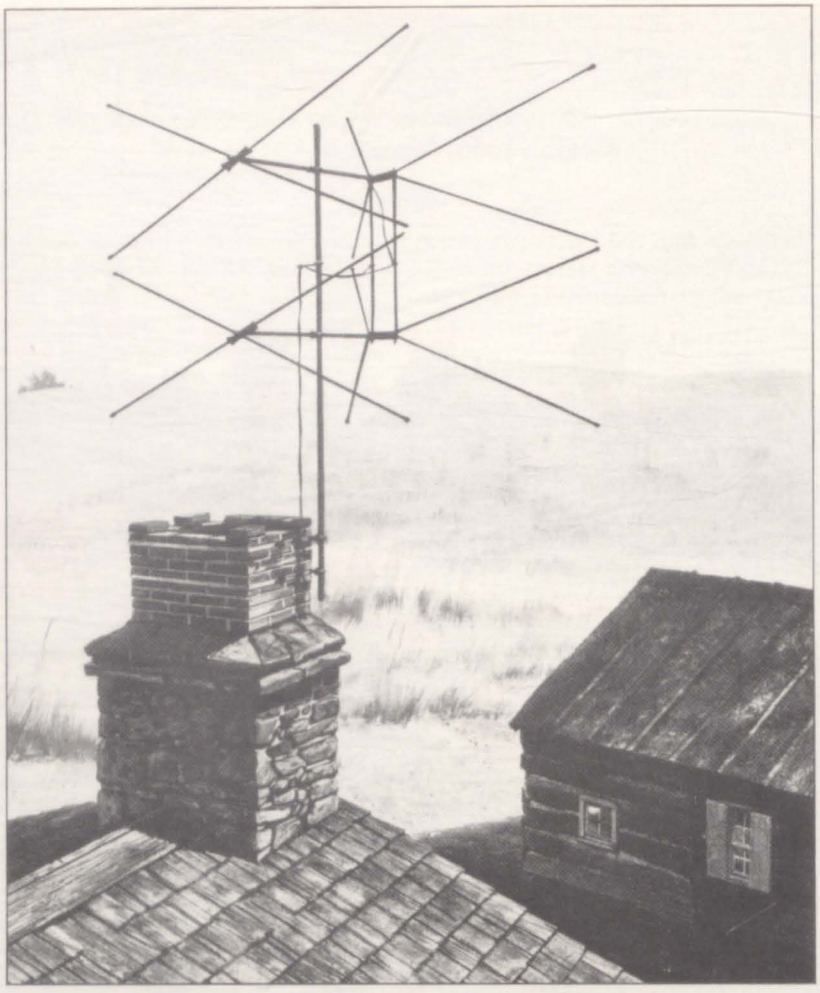
geschehen. Sie können, bevor Sie mit der Darstellung von Häusern beginnen, Ihr ausgewähltes Motiv schrittweise auf architektonisch reizvolle Besonderheiten hin untersuchen, um eine monotone Komposition zu vermeiden.

Einfallsreiche Darstellung

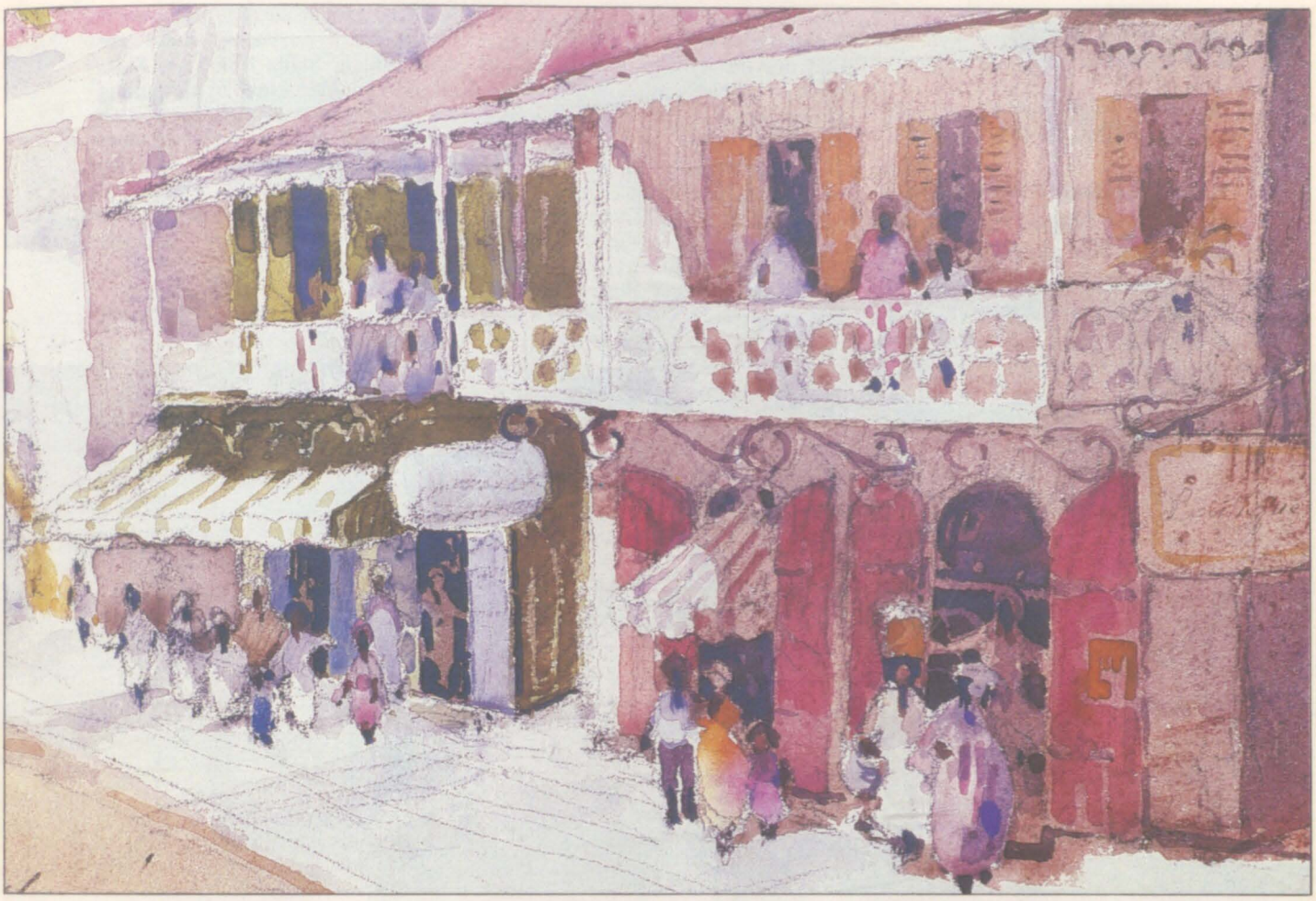
1. Formen: Nachdem Sie den Blickwinkel und den Bildausschnitt festgelegt haben, sollten Sie sich auf die interessanten Verzierungen wie Ornamente oder Stützpfeiler, Säulen und Mauernischen an der Fassade konzentrieren. Rudy de Reyna geht beispielsweise so weit, daß er die bizarre Form der Antenne zum Schwerpunkt seiner Zeichnung macht.

2. Texturen: Verschiedene Baumaterialien wie Ziegel, Naturstein, Kacheln, Glas und Holz können durch unterschiedliche Darstellungsweisen für wirkungsvolle Kontraste im Bild sorgen.

3. Farben: Die farbliche Differenzierung verschiedener Teile des Hauses oder verschiedener Gebäude voneinander sorgen für eine klare



Die Zeichnung von Rudy de Reyna gewinnt durch den Blickwinkel auf die Häuser, vor allem aber durch den ungewöhnlichen Ausschnitt, faszinierende Ausdruckskraft.



In den beiden Aquarellen reichen dem Künstler David Millard einfache Striche und Farbflächen, um die unterschiedlichen Elemente der Häuser darzustellen.

Bildunterteilung. So hat David Millard in seinem Aquarell die beiden karibischen Häuser durch rotviolette und grünbraune Farbtöne unterschieden.

4. Lebendiges: Da die meisten Gebäude bewohnt sind, können Sie Ihrem Bild durch Hinzufügen von Menschen, Tieren und Pflanzen einen lebhaften Ausdruck verleihen. Oft genügt es schon, diese vitalen Bildelemente durch einige Striche oder Farbtupfer anzudeuten.

Um Ihr Bild nicht mit Details zu überfrachten, ist es oft von Bedeutung, die genaue Darstellung auf den Bildschwerpunkt zu konzentrieren und die anderen Bildteile zu vereinfachen. David Millard stellt beispielsweise die Häuser im Hintergrund nur durch wenige Farbflächen dar.

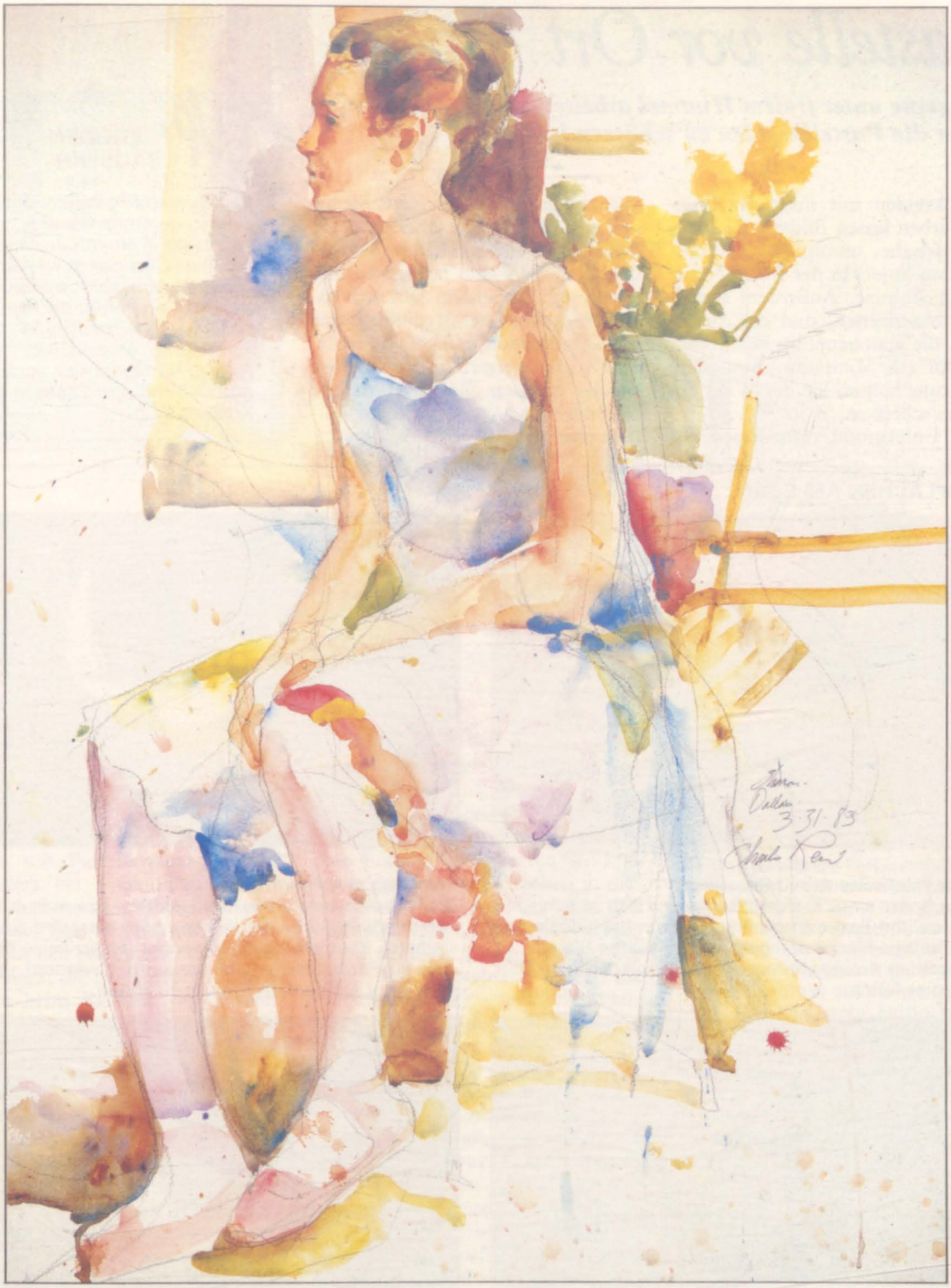
LICHT UND SCHATTEN
Die Schatten, die von Blättern und Zweigen außerhalb des Bildes auf die Hauswand geworfen werden, machen aus dem einfachen Aquarell von David Millard ein visuelles Erlebnis. Nutzen auch Sie interessante Schattenmuster bei der Darstellung von Häusern und Bauwerken.

Ballett-Skizzen

Schon der große Impressionist Edgar Degas suchte sich die Sujets für seine Skizzen und Gemälde mit Vorliebe in der Welt des Theaters und der Ballettsäle.

„Sie nennen mich den Maler von Tänzerinnen. Sie begreifen nicht, daß mir die Tänzerin als Vorwand dient. . . Bewegung zu vermitteln." Dieses berühmte Zitat Degas' verdeutlicht, warum ein Ballettsaal so vielfältige Möglichkeiten für das Studium der menschlichen Figur und ihrer Bewegungen bietet. In ihren Übungsstunden wiederholen die Tänzer und Tänzerinnen immer wieder die gleichen Bewegungen in konzentrierter Ruhe. Meist sind sie dabei völlig mit sich selbst beschäftigt, so daß sie sich durch einen zeichnenden Zuschauer nicht gestört fühlen. Sollte Ihnen das Skizzieren von Menschen in Bewegung am Anfang schwerfallen, bietet sich der Moment an, wenn die Akteure nach der Arbeit erschöpft und entspannt beisammensitzen. Dann können Sie die anmutige Haltung des ruhenden menschlichen Körpers eingehend studieren.

„Catherine als Tänzerin" von Charles Reid, Aquarell, 77 cm x 80 cm.



Der Ballettsaal sollte der Ort des Skizzierens, des flüchtigen Notierens von Formen und Farben sein. Auch der französische Impressionist Degas hat seine berühmten Ballettbilder im Atelier gemalt – mit Hilfe zahlloser Skizzen, die im Übungsraum vor Ort entstanden.

„Tänzerin aus Dallas" von Charles Reid, Aquarell, 76 cm x 55 cm. Geschickt modelliert Charles Reid die anmutigen Formen der Tänzerin, indem er die hellen Hauttöne mit einem dunkleren Hintergrund umgibt, vor dem sich ihre zarten Formen wirkungsvoll abheben.

Pastelle vor Ort

Wer gerne unter freiem Himmel arbeitet, wird früher oder später die Pastellkreiden zu schätzen lernen.

Pastellkreiden mit ihren leuchtenden Farben lassen Bilder entstehen, deren frische, unmittelbare Anmutung den Sujets in der freien Natur entgegenkommt. Außerdem entfallen Trockenzeiten, und die Ausrüstung, die man benötigt, beschränkt sich auf ein Minimum. Besondere Beachtung sollten Sie der Wahl des Papiers schenken.

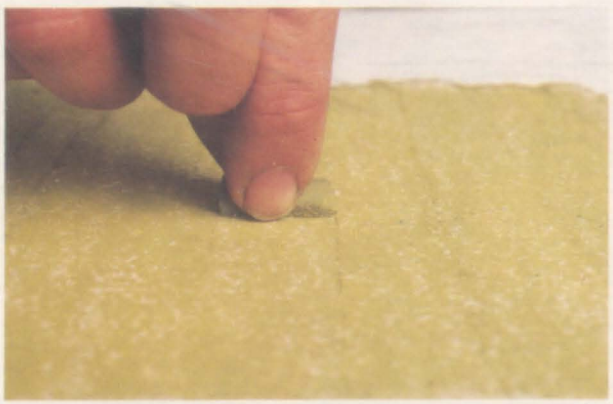
Als Untergrund eignen sich vor allem getönte Ingres-Papiere. Sie haben eine leicht rauhe Oberfläche, an der die Pigmente gut haften, und geben dem Bild eine farbige Grundstimmung. Außerdem läßt sich die Ausdruckskraft des Mediums durch die Kombination weicher und härterer Kreiden steigern, indem Sie etwa weiche Kreiden für zarte, duftige Farbflächen, härtere für klare Formen und Details verwenden.

Tip

KREIDEN SÄUBERN

Verschmierte Pastellkreiden können gereinigt werden, indem sie in ein mit Bruchreis gefülltes Glas gelegt werden, das man dann sanft schüttelt. Die Reibung befreit die Pastellkreiden von Schmutz und Farbspuren. Anstelle der Reiskörner eignet sich auch grober Sand zum Säubern der Kreiden.

FARBFLÄCHEN ANLEGEN



Mit der Flachseite des Kreidestiftes
Mit der Spitze eines Kreidestiftes lassen sich verschiedene Linien und Texturen erzeugen. Wenn Sie jedoch eine gleichmäßige Fläche anlegen wollen, sollten Sie ein kleines Stück Kreide abbrechen und es mit der Seite über das Papier führen.

Verreiben mit einem Tuch
Die Farbpigmente eines Kreidestiftes kann man auf verschiedene Weise weich verreiben. Hier wird ein sauberes Baumwolltuch verwendet (ersatzweise kann auch ein Papiertaschentuch genommen werden), um die Farbtextur mit sanften Kreisen zu ebnen.

Verteilen mit einem Pinsel
Mit einem großen, weichen Pinsel können Pigmente ebenfalls sehr gleichmäßig verteilt werden. Flach aufgelegte Papierwischer dienen demselben Zweck und bringen eine ähnlich gleichmäßige Fläche hervor.

Verwischen mit einem Wattebausch
Mit einem Wattebausch lassen sich auf großen Flächen die Farbpigmente der Pastellkreiden am feinsten verwischen. Allerdings taugt Watte für kleine Bildbereiche nicht. Hier empfiehlt sich die Spitze eines Papierwischers.

1

Übung: Altes Gehöft

Sally Michel arbeitet seit einigen Jahren mit Pastellkreiden, die sie besonders bei Tierstudien und in Landschaftsbildern gerne einsetzt. Trotz der Schwierigkeiten im Umgang mit den empfindlichen Pastellpigmenten, die beim Arbeiten ebenso wie beim Rahmen der fertigen Bilder besondere Vorsicht verlangen, ist sie von diesem Medium fasziniert. Sie schätzt besonders die Kombination von malerischen und zeichnerischen Elementen bei der Arbeit mit den Pastellen.

Ihre Zeichentechnik ist einfach, aber bestechend. Nur selten legt Sally Michel verschiedene Farbschichten übereinander – allenfalls arbeitet sie mit zart verriebenen Übergängen. Meist zieht es die Künstlerin vor, die Farben unvermischt nebeneinander zu setzen und somit die volle Leuchtkraft der Pigmente auszunutzen. Um eine unterschiedliche Wirkung der Farbstriche und ausdrucksvolle Texturen zu erzielen, hat sie für das Pastell des alten Gehöftes sowohl weiche als auch härtere Pastellkreiden eingesetzt.

1. Erste Studie

Für unsere zweiteilige Übung hat Sally Michel zunächst eine Federzeichnung des verlassen wirkenden Gehöftes angelegt, um die wesentlichen Formen und linearen Strukturen herauszuarbeiten. Schon in dieser ersten Studie wird der klare und wohl überlegte Aufbau des späteren Bildes deutlich. Geschickt wird der Blick des Betrachters durch die Fluchtlinien der perspektivisch dargestellten Gebäude und durch den angedeuteten Weg auf den Hof gelenkt.

Die Streben des offenstehenden Hofgatters, die Linien des Schindeldachs und vor allem die Holzverschalung des Schuppens schaffen eine starke Linienstruktur. Diese ausgeprägten Waagerechten, die noch durch einige kräftige Senkrechte betont werden, gleicht die Künstlerin in der Komposition durch die weichen Formen der Büsche und Bäume sowie durch die angedeuteten Gerätschaften im Hof aus. Dem Wechsel von den amorphen Formen der Vegetation und den strengen geometrischen Formen der Gebäude versucht Sally Michel auch in der Farbgestaltung der weiteren Schritte zu entsprechen.

MISCHTECHNIKEN

Pastellkreiden können sehr gut mit Wasserfarben kombiniert werden, besonders mit Gouache, weil sie die gleiche stumpfe und deckende Farbqualität aufweisen. Auch der französische Künstler Degas, der durch seine Pastellbilder berühmt geworden ist, bevorzugte diese Kombination. Anstatt getönter Papiere legte er auf der grundierten Leinwand grobe Farbpartien in Gouache an, um dann mit verschiedenfarbigen Pastellkreiden Feinheiten darüber zu legen. Diese Kombination ergibt raffinierte optische Farbmischungen.

2. Die Vorzeichnung

Als Zeichengrund wurde ein Bogen leicht strukturiertes Ingres-Papier gewählt, dessen mittlerer Tonwert sowohl für Aufhellungen als auch für dunkle Schattierungen geeignet ist. Der Farbton, ein stumpfes Blaugrau, dient als Bindeglied zwischen dem Himmel, den verwitterten Gebäuden und dem Vordergrund. Die Skizze wird mit harter schwarzer Kreide angefertigt. Sie sollte so detailliert sein, daß alle Gegenstände der Komposition klar umrissen sind, damit Sie Ihre ganze Aufmerksamkeit der Farbgestaltung widmen können.

Beginnen Sie mit den Wolken, die sie in schwungvoll kreisenden Bewegungen mit der Seite eines kurzen Stücks weißer Pastellkreide gestalten. Variieren Sie den Druck beim Auftragen, um Unterschiede in der Dichte der Wolkengebilde zum Ausdruck zu bringen.

2

3. Der Himmel

Bei der Gestaltung des Himmels sollten Sie auf die zarten Weißtöne achten, bei denen der blaugraue Grundton des Zeichenpapiers hindurchschimmert. Damit werden auf der Unterseite der Wolken Schatten suggeriert. Der Himmel über den Wolken wird mit einer zarten Schicht Hellblau eingesetzt. Zwischen den Gebäuden im Hintergrund legen Sie die Baumkronen in einem stumpfen dunkleren Blau an. Die Dächer des rechten Gebäudes erhalten an den Rändern etwas Umbra und Siena gebrannt.

3

4. Die Gebäude

Um die Licht- und Schattenseiten der Häuser deutlich voneinander abzusetzen, sind die Dachschindeln, die im Schatten liegen, in einem rotbraunen Ton gehalten. Die vom Licht beschienenen Dachpartien werden dagegen in einem hellen Umbra gebrannt dargestellt, wobei Sie die Konturen etwas dunkler zeichnen sollten. Die Schattenbereiche an den Gebäuden können in dunklem Braun gestaltet werden. Mit der flach aufgedrückten Spitze einer harten Pastellkreide (die weniger krümelt als die weichen Kreiden) hat Sally Michel auf der Sonnenseite die weiße Holzverkleidung des Gehöftes dargestellt. Die Schattenseite wird durch die schwarzen Ritzen und Fugen wiedergegeben.

Die Fensterscheiben fügt die Künstlerin in Dunkelblau ein, da hier das Blau des Himmels reflektiert wird. Um die Regenrinnen aus Metall darzustellen, eignet sich der Blauton der Baumkronen. Meistens arbeitet Sally Michel vom oberen Rand des Zeichenpapiers nach unten, um fertige Bildpartien nicht zu verschmieren. Ist das nicht möglich, nimmt sie ein Stück Papier zur Hilfe, auf dem sie, während sie malt, die Hand und den Unterarm abstützen kann.

4

5. Scheune und Hintergrund

Zeichnen Sie mit der äußersten Spitze einer Pastellkreide in einer hellen Abstufung eines warmen Gelborange vorsichtig die senkrechten Bretter der Scheunentore ein. Sie deuten damit nur den Farbton und die Form der Bretter an; die Textur des Holzes und lineare Schatten entstehen durch den stumpfblauen Zeichengrund. Diese Tatsache, daß man den Farbton des Papiers für die farbige Wiedergabe der Gegenstände nutzen kann, bildet den besonderen Reiz von Pastellzeichnungen auf Tonpapier.

Überarbeiten Sie mit einem Grünblau die Bäume im Hintergrund. Wenn Sie die Farbe in winzigen Strichen aufstupfen, erzielen Sie die diffuse Wirkung entfernten Blattwerks. Das bläuliche Grün läßt die Bäume stärker in den Hintergrund treten als ein gelbes Grün und stützt somit die räumliche Tiefenwirkung des gesamten Bildes. Auch hier schimmert der Farbton des Zeichenpapiers durchs Laubwerk hindurch, bildet aber in diesem Fall die Lichtreflexe auf den Blättern.

Wenn man auf einem farbigen Untergrund arbeitet, ist es nicht immer ganz einfach, die Gesamtwirkung der Farben im voraus zu beurteilen. Jeder Farbton wird von den ihn umgebenden Farben verändert.

Farbproben

Es kann deshalb hilfreich sein, die Farben zuerst am Rand der Zeichnung oder auf einem separaten Bogen des gleichen Papiers auszuprobieren, um ihr Zusammenwirken besser beurteilen zu können. Außerdem empfiehlt es sich, die Kreiden, die Sie benutzt haben, geordnet neben die entsprechenden Farbproben zu legen, da es Ihnen so leichter fällt, die Übersicht zu behalten.

Sollten Sie häufig mit getöntem Papier arbeiten, ist es ratsam, von jedem verwendeten Untergrund einen Streifen anzulegen, auf dem Sie die gebräuchlichsten Pastelle auftragen. Mit der Zeit entsteht eine Sammlung, die Ihnen Aufschluß über die Wirkung der Farben auf unterschiedlichen Tonpapieren gibt.

KLARE GRENZEN

Manchmal ist es wichtig, einzelne Farbflächen durch eine scharfe, klar akzentuierte Grenze voneinander abzusetzen. Sally Michel benötigte diese Abgrenzung, um die weiße Holzverkleidung des Gehöftes deutlich vom Grün der Bäume im Hintergrund zu trennen. Sie hat den Bereich der Bäume deshalb mit einem Stück Papier entlang der Trennungslinie abgedeckt, die weißen Striche auf diesem Papier angesetzt und in Richtung der Hausfassade gezogen. Wenn das Papier entfernt wird, setzt sich die scharfe Hauskante klar vom Hintergrund ab.

5

6

6. Feine Farbakzente

Jetzt sollten Sie sich den Details im Hof und zwischen den Häusern zuwenden. Diese Feinheiten setzen wichtige farbliche Akzente und erhöhen die Ausdruckskraft des Bildes. Beispielsweise können Sie zwei verschiedene Rottöne wählen, um die Farbe des Gatters und einiger Geräte wiederzugeben. Diese roten Farbakzente beleben das Bild ungemein und bringen auch die gedämpfteren Farben besser zur Geltung. Die „Kleinigkeiten" in einer Komposition sollten nie unterschätzt werden, da sie den Charakter des Bildes bestimmen.

Sollten einige Umrisse durch die Farbgestaltung an Klarheit verlieren, können Sie die Konturen und Schatten mit einer schwarzen härteren Kreide nacharbeiten. Mit einem braunen Hartpastell werden die Äste des Baums im rechten Bildvordergrund geformt. Achten Sie darauf, daß die Äste sich nach oben verjüngen. Wenn Sie den Stift beim Zeichnen leicht drehen, wird der unregelmäßige, knorrige Wuchs der Bäume gut dargestellt. Die Richtung der Striche sollte stets dem Verlauf der wiederzugebenden Form folgen. Sally Michel gibt beispielsweise den Erdboden auf dem Hof durch unregelmäßige Flächen waagerecht geführter Kreidestriche wieder, die sich deutlich gegen den strengen, linearen Charakter der Hauswände oder das frei gestupfte Grünblau der Bäume im Hintergrund abhebt.

Eine kluge Wahl

Abschließend erhält der Baum zwischen Hauptgebäude und Scheune in Hell- und Dunkelgrün seine plastische Form. Die Wahl der zwei Farben muß sehr sorgfältig getroffen werden, denn zu leuchtende Farbtöne würden das Laub auf unangemessene Weise in den Vordergrund rücken. Sally Michel läßt das Bild jetzt einige Tage ruhen, um mit etwas Abstand im zweiten Teil der Übung die Farben noch einmal zu überarbeiten und wichtige Details einzufügen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Einen Bogen blaugraues Ingrespapier, ca. 30 cm x 38 cm.
- ein Sortiment weiche und einige harte Pastellkreiden
- weiche Haarpinsel zum Verreiben
- einen Knetradiergummi
- einen Borstenpinsel zum Entfernen von Farbpigmenten.

Juwelen der Kunst

In den Gemälden des Niederländers Jan van Eyck faszinieren den Betrachter vor allem die anmutigen Figurendarstellungen. Künstlern dienen sie als große Vorbilder einer altmeisterlichen Ölmaltechnik mit vielschichtigen Farblasuren.

Jan van Eyck (um 1390–1441) stand schon zu Lebzeiten in hohem Ansehen als Künstler. Er gilt als Begründer der niederländischen Malerei. Über sein Frühwerk ist nur wenig bekannt, und der größte Teil seiner Arbeiten, die als dekorative Malerei von Herzog Phillip von Burgund in Auftrag gegeben wurde, ist im Laufe der Zeit verschollen. Der Blick auf die erhaltenen Gemälde offenbart einen handwerklichen ungemein versierten Maler, der mit seinen Werken viele spätere Künstler inspiriert hat.

In Jan van Eycks Gemälde „Die Verkündigung" springt vor allem der Detailreichtum ins Auge. Mit einer für damalige Verhältnisse auffällig realistischen Malweise arbeitete van Eyck feinste Einzelheiten heraus, die in direktem Zusammenhang mit der christlichen Symbolik stehen. So bringen die Lilien die Reinheit Marias zum Ausdruck und der Kirchenboden zeigt Tierkreiszeichen und Szenen aus dem alten Testament. Besonders hob van Eyck den Erzengel Gabriel hervor, der Maria die Geburt Christi verkündet: durch ein juwelenbesetztes Brokatgewand, die Krone und die regenbogenfarbenen Flügel. Seine reiche äußere Erscheinung soll einen Eindruck von der Herrlichkeit des Gottesreiches vermitteln.

Schicht für Schicht

Van Eyck versuchte, dem Reichtum der Gegenstände auch in der Malweise zu entsprechen. Die zarten, durchscheinenden Farblasuren lassen die Oberfläche an mehreren Stellen fast juwelenartig aufblitzen. Die Verwendung von pulverisiertem Lapislazuli, einem Halbedelstein, und die vollendete Pinselführung des Künstlers machen das Bild zu einem kostbaren Schmuckstück.

Irrtümlicherweise sahen frühe Biographen in van Eyck den Erfinder der Ölmalerei. Er übertrug die Ölharztechnik jedoch nur auf die Tafelmalerei. Anders als bei den schnelltrocknenden und stark deckenden Eitemperamischungen, bot die Bindung der Farbpigmente durch Öl van Eyck den Vorteil, mehrere Lasuren transparent übereinanderzulegen. Die zu bemalende Holztafel wurde mit einem glattgeschliffenen Kreidegrund versehen, auf der die Untermalung in Tempera erfolgte. Darüber legte der Künstler dann Schicht für Schicht die Lasuren mit Ölfarbe.

Feinste Lasuren

Wie kein anderer Künstler seiner Zeit entwickelte van Eyck diesen schichtweisen Farbauftrag, der seinen Gemälden den unverwechselba-

ren Glanz verleiht. Er verdünnte dabei die Farben so stark, daß sie sich mit sehr feinen Pinseln, in manchen Fällen sogar mit einem Federkiel auftragen ließen. Diese vielfältigen Farblasuren erweiterte der Künstler dann durch Glanzlichter aus abgetöntem, opaken Weiß.

Durch das schrittweise Vorgehen war es van Eyck möglich, während des Aufbaus der transparenten Schichten immer wieder Korrekturen einzelner Farbbereiche vorzunehmen. In der minuziösen Darstellung von Gewändern und Juwelen spiegelt sich der Reichtum und die Freude an kostbaren Dingen der Auftraggeber jener Epoche wider.

Nicht nur die Malweise van Eycks war außergewöhnlich, auch die Art, wie er Personen darstellte, hatte großen Einfluß auf die Portraitmalerei.

Dreiviertelprofil

Während die italienischen Maler des 14. Jahrhunderts das Seitenprofil bevorzugten, gab van Eyck Gesichter mit Vorliebe in der Dreiviertelansicht wieder. Im Ausschnitt wird deutlich, wie er bei dieser Art der Darstellung sowohl die einzelnen Gesichtspartien wiedergeben als auch mit dem Wechsel von Licht und Schatten die Form des Gesichts modellieren konnte.

Außerdem verleiht der niederländische Künstler seinen Figuren durch die Gesten der Hände besondere Ausdruckskraft. Die Hände Marias und ihr leicht geneigter Kopf – typisch für van Eycks Madonnendarstellungen – verraten Überraschung. Der Stab in der linken Hand des Erzengels weist ihn als göttlichen Boten aus, während die Rechte Aufmerksamkeit fordert.

Van Eycks Umgang mit der schichtweisen Ölmalerei und seine Art der Darstellung von Menschen hat Generationen von Malern beeinflußt.

„Die Verkündigung" von Jan van Eyck, Öl auf Holztafel, 93 cm x 37 cm. Vergleicht man den Fluchtpunkt, auf dem die Raumlinien der seitlichen Kirchenwand weisen, mit dem Punkt, auf den die Linien des Fußbodens zusammenlaufen, wird ersichtlich, daß van Eyck noch nicht mit der zentralperspektivischen Konstruktion der italienischen Renaissancemeister gearbeitet hat. Das Bild ist durch eine Art „Erfahrungsperspektive" aufgebaut.

National Gallery of Art, Washington D. C., Andrew Mellon-Sammlung 1937

Wege zur plastischen Darstellung

Es gibt viele Möglichkeiten, Räumlichkeit zeichnerisch umzusetzen. Je mehr Sie beherrschen, desto größer wird der gestalterische Spielraum für Ihre eigenen Kompositionen.

Dinge natürlich und lebensecht wiederzugeben, wird von vielen Künstlern als höchstes Ziel angesehen. Sie sollten allerdings der Versuchung widerstehen, sich in allen Ihren Zeichnungen der gleichen Technik zu bedienen, auch wenn Sie sie meisterhaft beherrschen. Gestalterische Fähigkeiten und persönlichen Ausdruck entwickelt man nur, wenn man verschiedene Techniken und Medien erprobt und bereit ist, Motive immer wieder neu zu sehen.

Um Ihnen Anregungen zu geben, stellen wir Ihnen unterschiedliche Methoden vor, wie sie von Künstlern durch die Jahrhunderte entwikkelt wurden, um Zeichnungen zu plastischem Aussehen zu verhelfen.

Lavierte Federzeichnungen

Mit Linie und Ton lassen sich Form und Volumen der Gegenstände mühelos darstellen. Überdies ermöglicht Ihnen die Kombination dieser beiden Elemente einen sehr spontanen Ausdruck. Zeichnungen dieser Art können trotz des sparsamen Einsatzes von Strichen einen ausgesprochen eindrücklichen Charakter haben. Dabei spielt das, was Sie fortlassen, eine ebenso bedeutsame Rolle wie das, was Sie zeichnen.

In Rembrandts kleiner Zeichnung läßt sich gut erkennen, wie der Künstler mit der Feder Umrisse und Konturen gezeichnet hat, um dann durch einen Tuscheauftrag mit dem Pinsel Formen zu verdeutlichen und Licht und Schatten anzudeuten. Die Linien scheinen so frei wie eine Handschrift aus der Feder geflossen zu sein. Dennoch sieht man, wie kontrolliert Rembrandt die Feder führt, wenn er etwa seine Linien im Licht zart und auf der Schattenseite dunkel zeichnet. Die dunklen Schattenflächen sind nicht wie die Figur

Metropolitan Museum of Art, New York. Sammlung H. O. Havemeyer

Links: „Mann auf einer Treppe" von Rembrandt van Rijn, um 1637, lavierte Federzeichnung mit Bister, weiß gehöht, 14,4 cm x 13,8 cm.

Rechts: „Kopf- und Handstudien für die Verklärung Christi" von Raffael, um 1519, schwarze und weiße kreide, 50 cm x 37 cm.

Ashmolean Museum, Oxford

ins Zentrum des Bildes gerückt, sie erscheinen vielmehr in diagonaler Richtung versetzt und führen so den Blick in die Tiefe.

Beachtenswert ist auch Rembrandts Schraffurtechnik, mit der er den verschiedenen Ebenen im Bild eine bestimmte Richtung gibt. So ist zum Beispiel der flache Handrücken mit sechs kurzen, geraden Strichen beschrieben. Der pralle Bauch des Mannes ist hingegen mit gerundeten Strichen wiedergegeben, die dem Faltenwurf der Kleidung folgen.

Tonwertkontraste

Beim Portraitzeichnen legt man oft auf die Formen einzelner Gesichtspartien so großen Wert, daß man die Plastizität des Kopfes nicht genügend herausarbeitet. Um dem vorzubeugen, sollten Sie sich das Zeichenblatt wie einen Klumpen Ton vorstellen, aus dem Sie durch Pressen und Ziehen eine Form modellieren wollen. Ihr Werkzeug ist dabei der Bleistift, mit dem Sie Schraffuren und Tonwerte anlegen.

Wollen Sie zum Beispiel die Wangen etwas zurückdrängen, drücken Sie ein wenig auf Ihren Bleistift; wollen Sie die Augenhöhlen vertiefen, dann verstärken Sie den Druck auf dieser Partie; soll die Stirn hervortreten, üben Sie kaum Druck auf den Stift aus.

Bei näherer Betrachtung des Studienblattes von Raffael fällt auf, daß eine einzige helle Lichtquelle die Formen in klar abgegrenzte Licht- und Schattenbereiche teilt. Raffael arbeitet mit einer ganzen Reihe von Tonabstufungen, um die Gesichtszüge zu beschreiben. Die Schattenpartien auf den Köpfen und Händen deutet er zunächst grob mit flach gehaltener Kreide an, dann stimmt er die Tonwerte durch gezieltes Verwischen und zusätzliche feine Schraffuren aufeinander ab. Das Ergebnis wirkt sehr realistisch und überzeugend lebendig.

Strichrichtungen

Wenn Sie Tiere betrachten, werden Sie herausfinden, daß die Felltextur Ihnen Anhaltspunkte über die Anatomie gibt. Die Haare passen sich der Körperform an. Sie variieren in Länge und Dichte von Körperpartie zu Körperpartie.

In seiner Zeichnung eines Pumas setzt Norman Adams unterschiedlich dichte Striche, um sowohl die Musterung des Fels anzudeuten, als auch ein plastisches Aussehen des Kopfes zu erreichen.

Norman Adams zeichnet das Fell des Pumas mit kurzen, feinen Strichen, die er in ihrer Richtung der plastischen Form des Kopfes anpaßt.

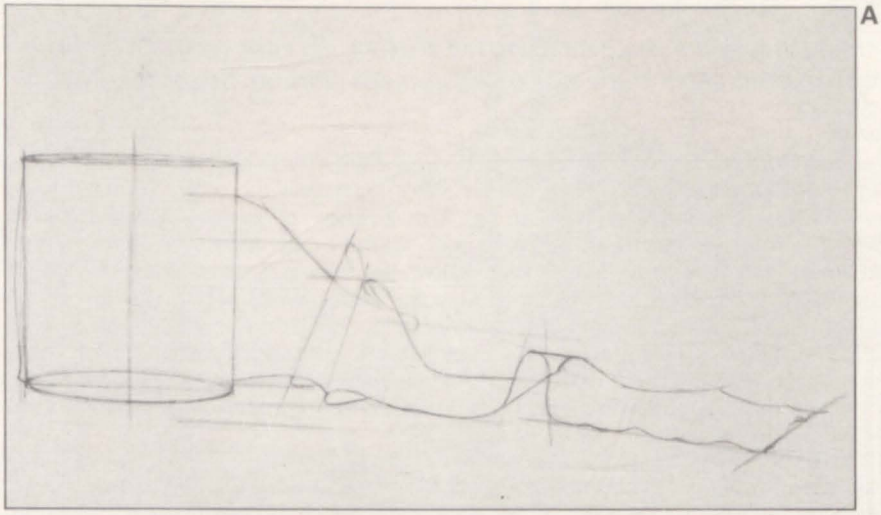
Übung: Papierrolle

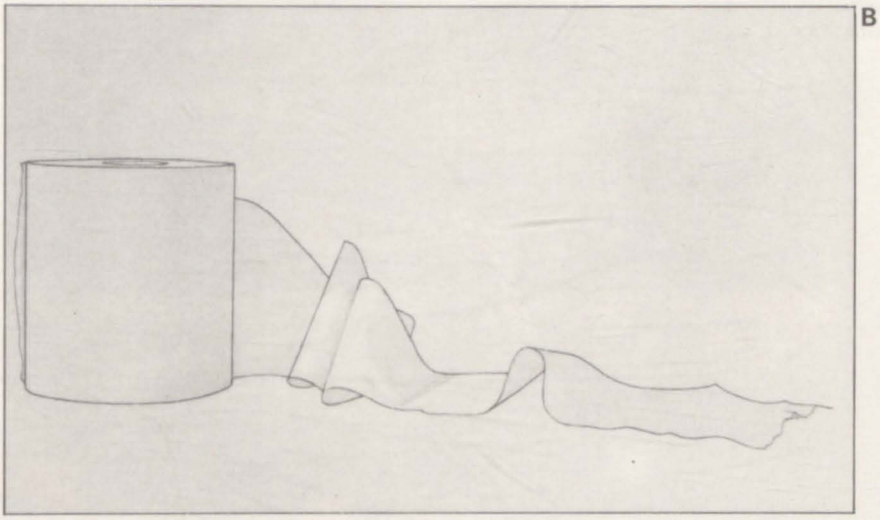
Bevor Sie sich schwierigen Motiven zuwenden, empfiehlt es sich, das plastische Zeichnen an einem überschaubaren und einfachen Gegenstand zu üben. In unserem Beispiel zeigt Ihnen der Künstler Robert Zappalorti, wie man Form und Materialqualität einer Papierrolle mit einem Bleistift wiedergeben kann.

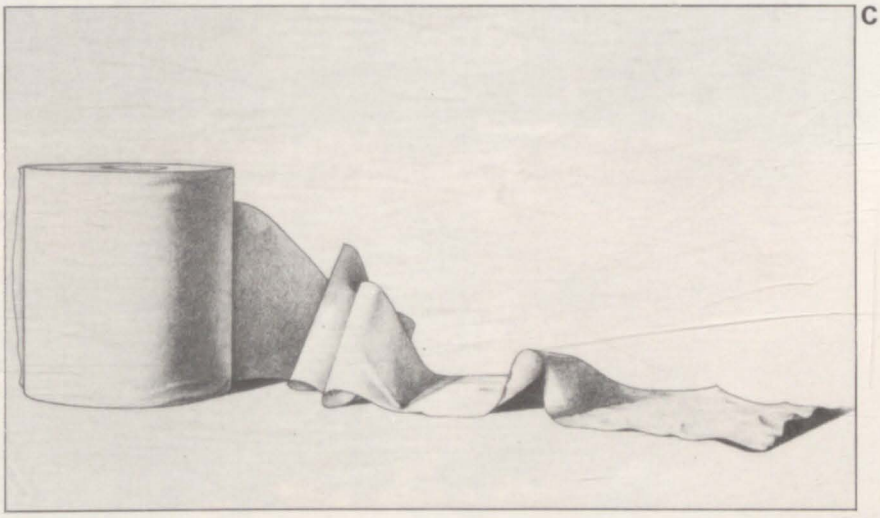
A. Die Umrisse
Mit einem HB-Bleistift skizzieren Sie die zylindrische Form der Rolle sowie die Falten und Windungen des abgewickelten Papiers. Zeichnen Sie die Umrißlinien sorgfältig, aber nicht zu schwarz, damit sie nicht zu sehr hervorstechen.

B. Das hellste Grau
Ein 5H-Bleistift gibt unter leichtem Druck einen hellen Grauton ab und ist daher bestens geeignet, um das gesamte Motiv gleichmäßig einzutönen. Belassen Sie lediglich die hellsten Lichter weiß.

C. Die Schatten
Um einen etwas dunkleren Halbton hervorzubringen, leistet Ihnen ein H-Bleistift gute Dienste. Versuchen Sie, die Übergänge von einer Tonstufe zur nächsten möglichst weich ineinanderfließen zu lassen, wenn Sie die Schattenpartien mit HB- und 2B-Stiften weiter vertiefen.
Einen besonders realistischen Eindruck schaffen Sie, wenn sie durch partielles Aufhellen das in den Schatten reflektierende Licht darstellen – etwa an der rechten Seite der Rolle. Zum Schluß können Sie die Schlagschatten zwischen den Falten des abgerollten Papiers einzeichnen.


A


B


C

Landschaften im Winterkleid

Schnee erscheint in den seltensten Fällen als rein weiße Fläche – mit Gelb sowie rosafarbenen oder violetten Farbnuancen kommt Stimmung in Ihr Winter-Bild.

Weiße Schneeflächen darzustellen, ist für den Aquarellmaler kein großes Problem – den weißen Farbton „liefert" ihm bereits das Papier. Schnee ist jedoch nicht nur weiß: Er reflektiert die Farben der Umgebung und nimmt die Färbung des Lichts an. Je nach Intensität der Beleuchtung erkennt man in den hellsten und dunkelsten Partien zart gelbe und rosafarbene oder blaue und violette Nuancen.

Um Schnee zu malen, benötigt man warme und kalte Farbtöne. Selbst bei hellem Sonnenlicht werden Sie reines Weiß nur in einigen Partien finden, und die Schattenbereiche sind erstaunlich farbenreich. Für die kalten Farbtöne im Schatten eignen sich Ultramarin- oder Cölin-

„In der Nähe der Hillsdale Road" von Philipp Jamison, Aquarell, 22 cm x 30 cm. Das teilweise mit Schnee bedeckte Feld in der Ferne erzielte der Künstler mit einem trockenen Pinsel und dem Farbton des Feldes im Vordergrund. Die Schneeflecken vorn im Bild hat er als freie Papierflächen stehengelassen und abschließend durch Grautöne der Landschaft angeglichen.

Sammlung Heritage Bank, Kingston, New York

Sammlung Heritage Bank, Kingston, New York

blau am besten. Diese Blautöne werden für die wärmeren Schattierungen mit einigen Spritzern Lichter Ocker gebrannt, Siena natur oder Siena gebrannt abgemischt.

Bedeckter Himmel

Bei bedecktem Himmel entstehen keine scharf abgegrenzten Schatten, sondern nur zarte Schattierungen. Die weichen Konturen des Schnees deuten Sie am besten an, indem Sie die Farben naß-in-naß nebeneinander auftragen, so daß sie leicht ineinander verlaufen können. Die Partien, in denen die Schneedecke nicht geschlossen ist, können Sie mit trokkenem Pinsel andeuten.

Es besteht jedoch die Gefahr, daß eine Schneelandschaft zu monoton wirkt. Das können Sie mit einigen kräftigen Farbakzenten vermeiden, indem Sie etwa Nadelbäume, die auch im Winter grün sind, oder Laubbäume mit vereinzelt braunorangefarbenen Blättern in Ihre Komposition aufnehmen. Mit leuchtend gekleideten Menschen bringen Sie noch zusätzlich Leben und Farbe ins Bild.

Für weitere kräftige Farbakzente sorgt das Licht. Im Winter nimmt es am frühen Nachmittag oft einen rosig glühenden Farbton an, der im Bild sehr romantisch wirken kann, wenn es vom Schnee reflektiert wird. Sie erreichen diese Wirkung mit Pink- und Goldtönen im Schnee und mit ausgeprägt farbigen Schattenpartien. Schrecken Sie nicht vor kontrastreich wirkenden Blau- und Violettönen zurück, sie können der Atmosphäre Ihres Bildes etwas Dramatisches verleihen.

Tonwertkontraste

Schneelandschaften bieten Ihnen die Möglichkeit, starke Hell-Dunkel-Kontraste zu bilden: Schneefreie Mauern, Zäune, Bäume und Gebäude bilden reizvolle Silhouetten, die sich gegen die weißen Schneepartien absetzen. Behalten Sie aber deren kompositorische Anordnung im Auge: Wenn dunkle und helle Partien zu gleichen Teilen miteinander konkurrieren, wirkt das Bild schnell langweilig. Entscheiden Sie sich darum vorher, welche Anteile dominieren sollen.

„Verschneiter Wald" von John Pike, Aquarell, 61 cm x 102 cm. Die Blau- und Violettöne im Schnee, die warmen Braun- und Gelbtöne der Bäume und die Laubreste im warmen Sonnenlicht sowie die dunkelbrauen Silhouetten der Tannen geben diesem winterlichen Motiv brillante Farbigkeit. Die beiden Langläufer sorgen mit ihrer Kleidung für weitere Farbakzente.

Übung: Verschneite Hügel

Ferdinand Petrie zeigt in dieser Übung, wie er die frostige Atmosphäre eines Wintertages mit nur zwei Farben – Ultramarinblau und Siena gebrannt – eingefangen hat.

1. Der Himmel

Fertigen Sie zunächst eine einfache Umrißzeichnung der Landschaft an, indem Sie die Bäume und Schattenpartien im Vordergrund andeuten. Für die erste Farbgebung sollten Sie sich zuerst auf den Himmel konzentrieren. Feuchten Sie diese Partie an, und legen Sie dann von oben nach unten einen Farbauftrag mit Ultramarin und etwas Siena gebrannt darüber. Siena gebrannt hat in dieser Mischung die Aufgabe, das kalte Blau etwas abzumildern und dem Himmel zugleich eine warme Tönung zu verleihen. Hellen Sie die Mischung zum Horizont durch mehr Wasser auf. Die tiefhängenden Wolken setzen Sie mit dunklen horizontalen Strichen auf die feuchte Untermalung an. Damit die Bewölkung nicht zu gleichmäßig wirkt, sollten Sie mit einem feuchten Pinsel an einigen Stellen wieder etwas von der Farbe aufnehmen.

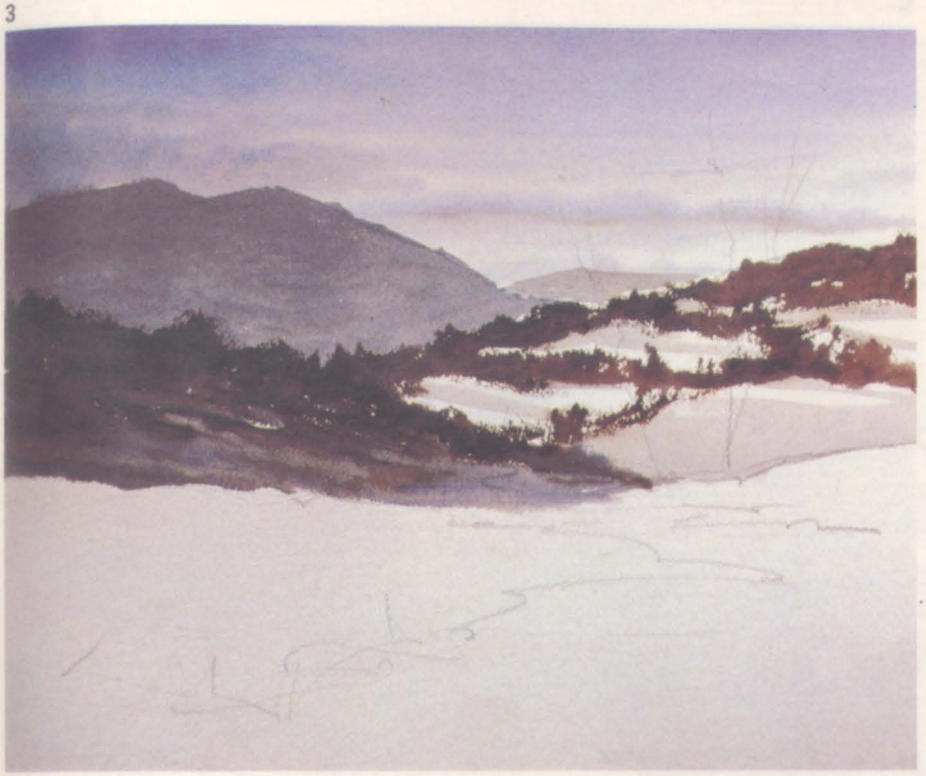
2. Die Berge im Hintergrund

Sind die Farben des Himmels vollkommen trocken, fügt der Künstler mit einer leichten Mischung aus Siena gebrannt und Ultramarin, bei der das Blau dominiert, den Bergzug am Horizont ein. Damit ein dunstiger Eindruck entsteht, stellt er das Papier auf den Kopf, so daß die Farbpigmente sich am Bergkamm sammeln können. Wenn dieser Farbauftrag trocken ist, stellen Sie für die Berge links einen etwas dunkleren Farbton her, und zwar zu gleichen Teilen aus Ultramarin und Siena gebrannt. Auch hier sollten Sie das Papier auf den Kopf stellen, um den Dunst in den Tälern wirkungsvoll wiederzugeben. Für die Bäume und Büsche auf dem rechten Hügel ist der Anteil von Siena gebrannt in der Zweifarbenmischung höher. Dieser kräftige warme Braunton sollte recht dickflüssig sein, wenn Sie ihn mit trockenem Pinsel auftragen. Durch die rauhe Textur des Papiers reißt die Farbfläche auf, so daß der Schnee teilweise durch die Äste scheint.

1

2

3

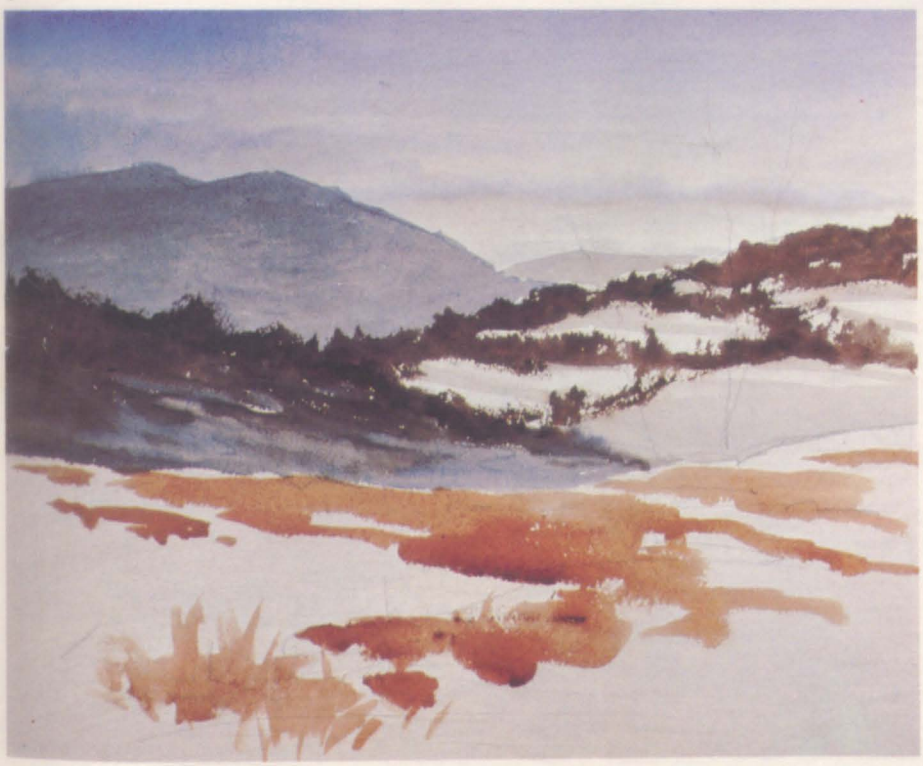


3. Der Mittelgrund

Die zarten Schatten unterhalb dieser Bäume deutet Ferdinand Petrie mit einer stark verdünnten Mischung gleicher Anteile der beiden Farben an. Wenn alle Farbaufträge trocken sind, kann der linke Hügel im Mittelgrund mit breiten Pinselstrichen eingefügt werden. Für die Bäume auf dem Hügel geben Sie dem Siena gebrannt etwas Ultramarin hinzu; arbeiten Sie mit wenig Wasser.

Um die Schattenzone unterhalb der Bäume anzudeuten, brauchen Sie der Baummischung nur etwas mehr Blau und Wasser hinzuzufügen, so daß ein hellerer, kühler Farbton entsteht.

4



4. Der Vordergrund

Das Feld im Vordergrund ist nur teilweise schneebedeckt. Die wenigen Pflanzen und den Erdboden malen Sie am besten mit fast reinem Siena gebrannt, das nur mit einer Spur Ultramarin abgeschwächt wird. Variieren Sie die Intensität der Farbe durch unterschiedliche Verdünnung mit Wasser, damit der erdige Ton eine lebhafte Farbfläche bildet.

Ferdinand Petrie schien der dahinterliegenden Abhang noch zu dunkel. Er hellt diesen Bereich deshalb mit einem sauberen Pinsel wieder auf. Außerdem legt er eine dünne Lasur aus Ultramarin (getrübt mit wenig Siena gebrannt) über diese Partie, um sie in der Farbtemperatur noch stärker von den Ockertönen im Vordergrund abzusetzen.

5. Die Bäume im Hintergrund

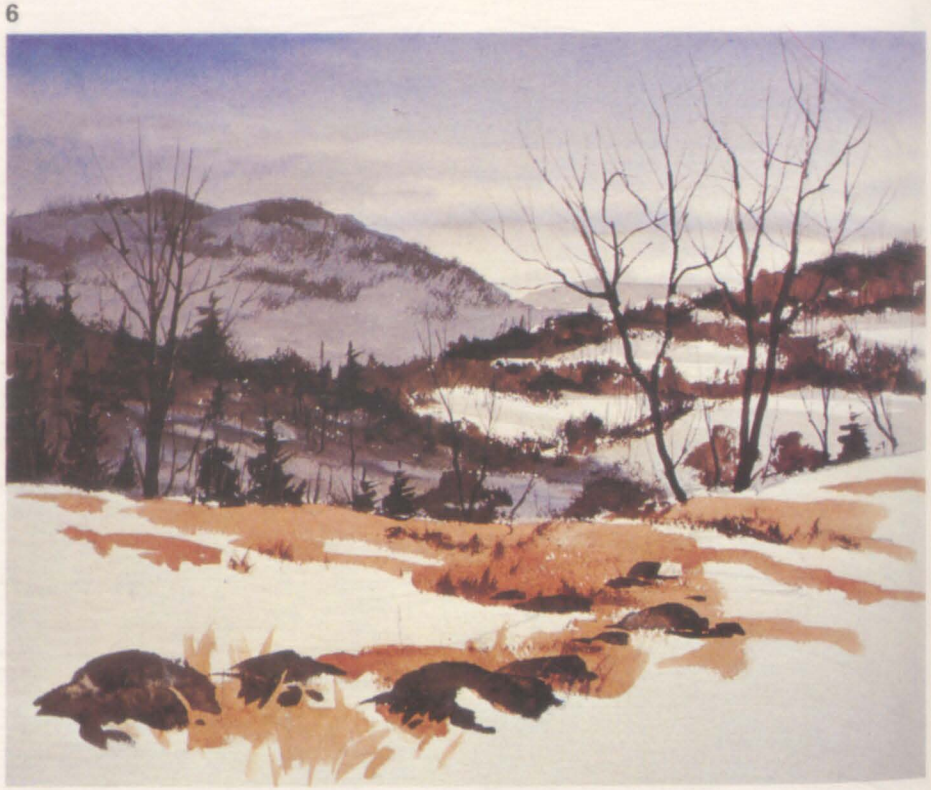
Legen Sie nun mit Ultramarin und Siena gebrannt eine sehr dunkle Mischung an, die mit gerade soviel Wasser verdünnt wird, daß sie geschmeidig fließt. Nehmen Sie mit dem Pinsel Nr. 2 Farbe auf, und fügen Sie die Nadelbäume und kahlen Laubbäume auf dem beschatteten Abhang im Mittelgrund ein. Mit derselben Mischung können Sie auch die Schattenpartien in den wärmer getönten Sträuchern und Büschen auf dem rechten Hügel einfügen. Verdünnen Sie diese Mischung, und deuten Sie auf dem großen Berg im Hintergrund einige Baumgruppen schemenhaft an.

5

6. Ausgestaltung des Vordergrundes

Auch für die großen grazilen Bäume und ihre feinen Verästelungen verwendet der Künstler die sehr dunkle Mischung. Für das Felsgestein auf dem Feld im Vordergrund gibt er noch etwas Wasser und Siena gebrannt hinzu. In derselben Mischung und mit groben Pinselstrichen deuten Sie das vertrocknete Gestrüpp am Ende des Feldes und weitere Bäume dahinter an.

6



7

7. Letzte Akzente setzen

Mit Details und Texturen runden Sie das Bild ab. Mit der dunklen Braunmischung aus den beiden Farben und einem feinen Pinsel können Sie stellenweise Unregelmäßigkeiten in den Felsblöcken und einige Schatten im Vordergrund einfügen. Um die verwelkten Blätter an den Ästen anzudeuten, die in den Himmel ragen, gibt der Künstler der Mischung Siena gebrannt und Wasser zu. Die fast federartigen Blätter erzielen Sie, wenn Sie einen Pinsel Nr. 10 in die Mischung tauchen und mit den Fingern wieder auspressen. Drücken Sie dann die Borsten leicht gegen die Handfläche, so daß sie sich etwas spreizen. Mit der so geformten Pinselspitze kann man gut die verwelkten Blätter an den Ästen andeuten.

Sie bringen den Pinselkopf wieder in seine ursprüngliche Form, indem Sie ihn leicht über Ihre Hand rollen. Verdünnen Sie die Mischung, die Sie für die Äste und Blätter verwendet haben, mit etwas Wasser, damit sie noch geschmeidiger wird, und akzentuieren Sie den Vordergrund durch unregelmäßige Striche, die wie Grashalme wirken.

Ob Blau oder Braun

Um die kühlen Schatten der Gräser und Bäume auf der Schneefläche im Vordergrund zu malen, brauchen Sie die Mischung nur mit Ultramarin abzudunkeln. Betrachtet man das fertige Bild, so hält man es kaum für möglich, daß Ferdinand Petrie nur zwei Farben verwendet hat. Die unterschiedlichen Farbanteile in den Mischungen, die mal ein warmes Braun, mal ein kaltes Blauviolett erzielen, reichen aus, selbst die subtilen Farbschattierungen eines Wintertages überzeugend wiederzugeben. Dieselben Ergebnisse können Sie in Ihren Bildern auch mit Phthaloblau und Umbra gebrannt erzielen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt rauhes Aquarellpapier 30 cm x 20 cm
- Ultramarinblau und Siena gebrannt; Sie können auch Phthaloblau und Umbra gebrannt verwenden
- zwei runde Haarpinsel (Nr. 10 und Nr.2).

Im großen Maßstab

Joseph Raffaels Aquarell fällt durch seine ungewöhnliche Größe auf, die der Maler wählt, um eine ganz persönliche künstlerische Aussage zu treffen.

„Zugegeben, ein Aquarell von einem Meter Breite ist nicht gerade alltäglich zu nennen", räumt Joseph Raffael ein, der es schon gewohnt ist, daß Leute etwas befremdet vor seinen Bildern stehenbleiben. „Aber glauben Sie mir: Ich male keineswegs deshalb so große Aquarelle, weil ich auffallen will.

Ich habe mich früher sehr ausgiebig mit abstrakter Malerei beschäftigt. Weil bei dieser Art zu malen nicht die Auseinandersetzung mit dem Motiv im Vordergrund der Arbeit steht, sondern die Farbe, die Komposition oder der Akt des Malens selbst zum Gegenstand der Bilder wird, kann man, so habe ich zumindest festgestellt, eine ganze Menge Erfahrungen dabei sammeln. Wenn man erst einmal die Freiheit gekostet hat, die Farben so zu setzen, wie es der Idee des Bildes entspricht, statt nur daran zu denken, ein Motiv möglichst genau abzubilden, dann lernt man, viel mehr auf die Farben, ja auf jeden einzelnen Pinselstrich zu achten.

Erfahrungen umsetzen

Irgendwann begann es mich zu reizen, meine Erfahrungen aus der abstrakten Kunst auf die gegenständliche Malerei zu übertragen. Ich begann nach Photos, genauer: nach Dias, zu malen. Dias leuchten so herrlich und sind daher Aquarellen in gewisser Weise ähnlich! Außerdem kann man sie in jeder beliebigen Größe projizieren.

In ‚Sieben Fische' legte ich vor allem Wert darauf, meine Erfahrungen mit harten und weichen Konturen in einem gegenständlichen Bild umzusetzen. Eines meiner Dias, auf dem Fische unter zart gekräuseltem Wasser zu sehen sind, gab mir für diese Idee das passende Motiv. Ich wollte das funkelnde Wasser, das Spiel des Lichts auf seiner Oberfläche und die davon beeinflußten Formen der Fische durch schroffe und fließende Übergänge von Farben wirkungsvoll wiedergeben. Um im Detail genau zu sein, brauchte ich Platz – und darin liegt der Grund für das große Format."

„Sieben Fische" von Joseph Raffael, Aquarell, 70 cm x 107 cm.

Nancy Hofman Gallery, New York

Haben Sie Fragen . . .
zur Schrifttypologie, zu den Werkstoffen und Techniken der Malerei oder zur perfekten Anlage einer Perspektive: wir helfen Ihnen da weiter.

Monika Müller/Hans-Peter Willberg
Schriften erkennen

Dieses Buch stellt die zehn wesentlichen, heute verbreiteten Schriftgruppen mit zahlreichen Beispielen vor.

64 Seiten

ISBN 3-473-61581-1

DM **16,80**

Kurt Wehlte
Werkstoffe und Techniken der Malerei

Für den Künstler bedeutet dieses Werk seit jeher die umfangreichste Publikation auf maltechnischem Gebiet. Nun brachten international renommierte Fachleute den Inhalt auf den neuesten Stand.

538 Seiten

ISBN 3-473-48350-8

DM **78,–**

Gwen White
Perspektive Transparent

Um ein unübersichtliches Gewirr von Linien zu vermeiden, enthält das Buch „Durchsichtsblätter". Eine Seite zeigt die perspektivische Konstruktionslinie – die Rückseite die fertige Zeichnung. Hält man das Blatt gegen das Licht, decken sich beide Zeichnungen.

80 Seiten

ISBN 3-473-61158-1

DM **29,80**

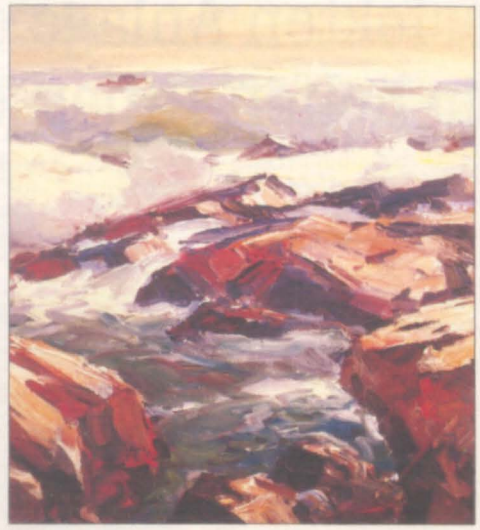
Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme, Sachbücher und Videoprogramme

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 58

Sonnenuntergänge sind atemberaubende Naturschauspiele, die den Menschen immer wieder in ihren Bann ziehen. Anhand einer Übung in **ÖLMALEREI** zeigen wir Ihnen, wie Sie mit dunklen Wolken, den Wellen des Meeres und dem warmen Leuchten der untergehenden Sonne Stimmung in Ihr Gemälde bringen können. Ausgeprägte, kontrastreiche Beleuchtungseffekte geben Ihnen wichtige Anregungen und weitere Ideen für Ihre Arbeit.



Die besonderen Lichtverhältnisse bei Nacht eignen sich, einige herausfordernde Motive in Angriff zu nehmen. Mit hauchdünn geschichteten Lasuren in **AQUARELL** lassen sich die subtilsten Lichtverhältnisse hervorragend darstellen.

Im zweiten Teil unserer Übung in **PASTELL** arbeitet Sally Michel im Vordergrund das Laub der Bäume heraus und akzentuiert es dort, wo es vom Sonnenlicht überstrahlt wird. Zudem erhalten Sie wertvolle Tips, wie Sie mit einem Borstenpinsel oder dem Knetgummi Korrekturen in Ihrem Pastellbild vornehmen können.

In **ZEICHENTECHNIKEN** stellen wir Ihnen den individuellen Zeichenstil von fünf berühmten Künstlern vor.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 58

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 58

ÖLMALEREI	
Tosende Brandung	1597
Übung: Sonnenuntergang am Meer	1598
ZEICHENTECHNIKEN	
Der persönliche Stil	1600
Übung: Verschiedene Medien	1602
AQUARELL	
Bilder der Nacht	1604
Übung: Später Abend	1606
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Gedämpfte Farbharmonien	1610
SKIZZEN UND STUDIEN	
Linie im Fluß	1614
PASTELL	
Übung: Altes Gehöft	1616
SEHEN UND VERSTEHEN	
Sitzgelegenheiten	1620
Gewichtsverteilung	1621
Muskelstränge	1622
Sitzgruppen	1624
MATERIALKUNDE	
Metallrahmen	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

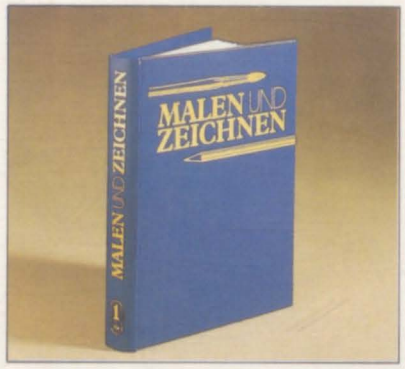
© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an:
MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

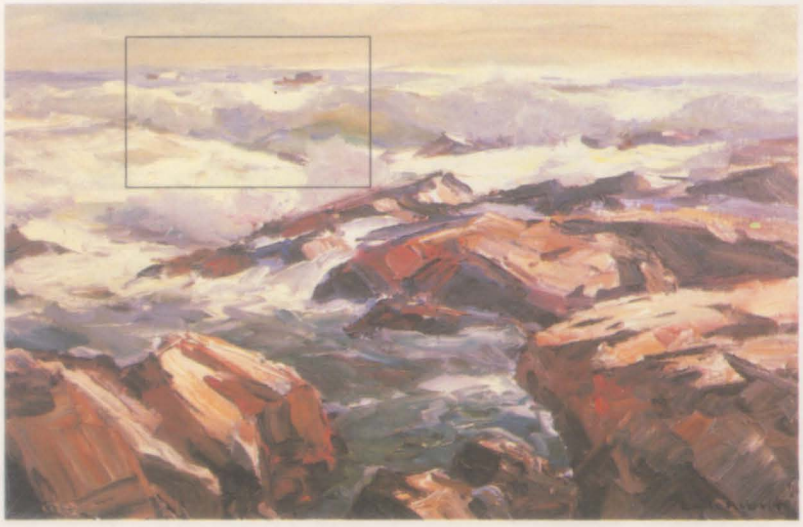
Redaktion: Joachim Seidel (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Matthias Giese, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel: 1597 Emile Gruppé, Charles Movalli; 1598, 1599 John Robinson; 1600 oben David Friend; 1600–1603 Robert Kaupelis; 1604, 1605 Donald Holden; 1606–1609 John Pike; 1610–1613 Bernard Dunstan; 1614, 1615 Charles Reid; 1620–1623 Joseph Sheppard; 1624 Charles Reid
Bildmaterial auf der Seite 1513 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg.
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Tosende Brandung

Die Darstellung maritimer Motive erfordert einen sicheren Blick, denn wechselnde Lichtverhältnisse und jeder Wetterumschwung verändern die Farbe des Meerwassers.



Die Farbe des Meerwassers ist von mehreren Faktoren abhängig. Die Tageszeit, das Wetter, die Intensität des Lichts oder auch die Beschaffenheit des Meerbodens geben den Ausschlag, ob die See nun blau, türkis oder grün erscheint.

In Emile Gruppés Gemälde „Brandung mit Felsen" brechen sich hohe Wellen an einer zerklüfteten Felsküste. Während die Gischt in der aufgewühlten See fast weiß erscheint, schimmert im seichten Wasser der schattigen Bucht im Vordergrund dunkelgrünes Seegras.

„Brandung und Felsen", Emile Gruppé, Öl auf Leinwand, 51 x 76 cm.

Schmale Streifen, in denen die Grundierung durchscheint, setzen Lichtakzente auf den Horizont.

Das gelbliche Tageslicht läßt die Wellentäler in einem komplementären Blauviolett erscheinen.

Wellenkamm und Gischt erhalten einen warmen Weißton; sie reflektieren die blassen Sonnenstrahlen.

Die Form der tosenden Brandung modellierte Emile Gruppé durch Pinselstriche mit pastoser Farbe.

Kurz bevor sich die Welle bricht, scheint das Licht durch das Wasser; es entsteht ein warmer, leuchtender Farbton.

Übung: Sonnenuntergang am Meer

1

2

WAS SIE BRAUCHEN

- Grundierte Leinwand oder Malkarton, ca. 60 x 90 cm
- mehrere kleine und mittlere Rundpinsel
- Titanweiß, Kobaltblau, Siena gebrannt, Chromgrün, Kadmiumgelb dunkel, Alizarin Krapplack.

In diesem Gemälde zeigt Ihnen John Robinson, wie Sie durch unterschiedliche Helligkeiten und kontrastierende Farbtemperaturen die imposante Stimmung eines Winterabends am Meer aufbauen können.

1. Die Untermalung

Mit einer Mischung aus Titanweiß, Kobaltblau und Siena gebrannt erzielen Sie die blaugrüne Farbe am Himmel. Für die Wolken erhöhen Sie den Anteil von Siena gebrannt in der Mischung. Wenn Sie etwas mehr Kobaltblau hinzufügen, entsteht der Farbton für die Landzungen. Die Wellen legt der Künstler in einer Mischung aus Chromgrün hell und Siena gebrannt an, wobei er im vorderen Wellenkamm das Chromgrün fast unvermischt aufträgt. Den Sandstrand im Vordergrund können Sie mit Kadmiumgelb dunkel, Siena gebrannt und einem Spritzer der Mischung für den Himmel andeuten. Die Felsen in der Brandung werden mit verdünnter Siena gebrannt angelegt.

2. Atmosphärische Farben

In den freigelassenen Bildflächen trägt Robinson den Schein der Sonne hinter den Wolken und dessen Spiegelung auf dem Wasser mit unverdünntem Kadmiumgelb dunkel auf. Dabei sollten einige weiße Partien für die Gischt und helle Glanzlichter ausgespart werden. Mit einer Mischung aus Kadmiumgelb, Siena gebrannt und Kobaltblau lassen sich die Schatten der Wolken vertiefen.

3. Glanzlichter

Für die Glanzlichter auf den Wellenkämmen eignet sich eine Mischung aus Kadmiumgelb dunkel und Weiß. Helle Partien wie Gischt oder Schnee auf der Landzunge, die im Schatten liegen, gestalten Sie am wirkungsvollsten mit Kobaltblau und etwas Weiß.

4. Subtile Weißtöne

Die durchscheinende Wirkung des Wellenkammes im Vordergrund erzielen Sie durch ein filigranes Farbmuster in Weiß, Kobaltblau und etwas Alizarin-Krapplack. Mit diesen kühlen und warmen Weißmischungen sollten Sie ebenfalls die Wolkenpartie ausgestalten.

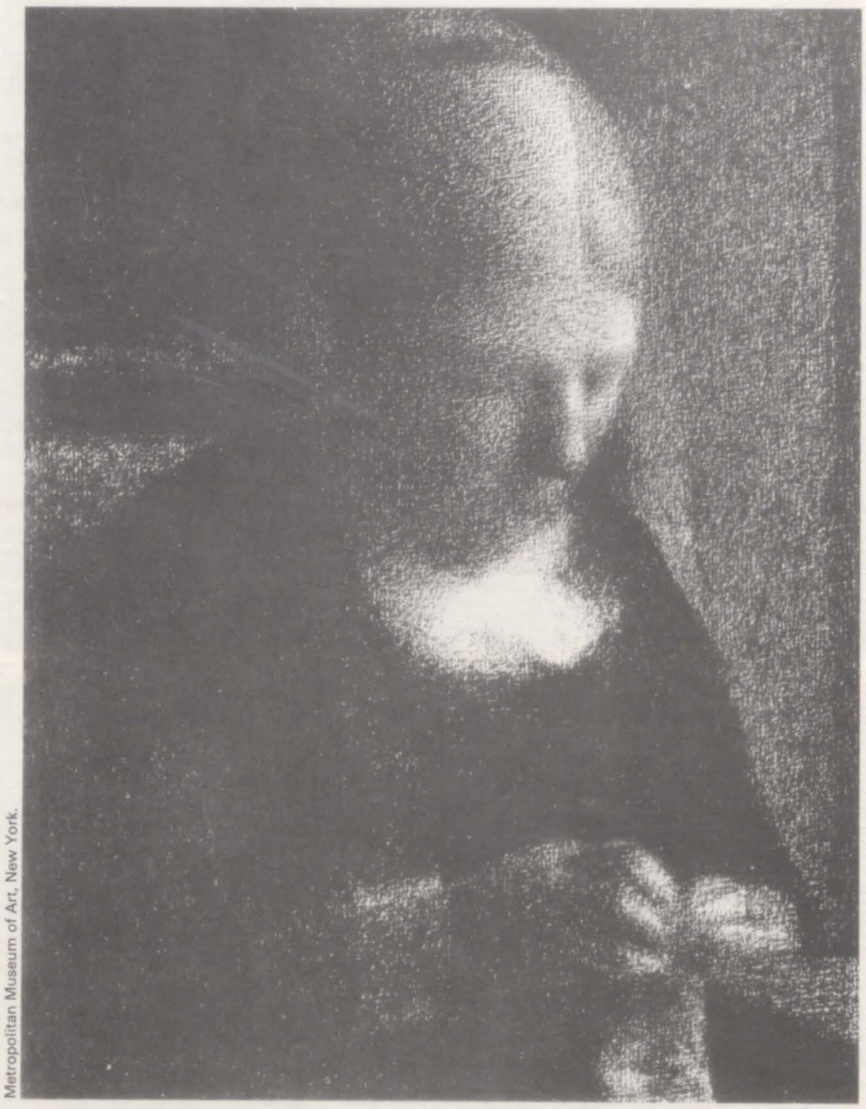
„Blick vom Strand", E. John Robinson, Öl auf Leinwand, 61 x 91 cm

3 ▲

▼ 4

Der persönliche Stil

Beim Zeichnen – ähnlich wie beim Schreiben – bringt jeder Mensch durch die Art der Strichführung unbewußt Aspekte seiner Persönlichkeit zum Ausdruck.



Metropolitan Museum of Art, New York.

Wir stellen Ihnen auf den nächsten Seiten zeichnerische Eigenheiten verschiedener Künstler vor. Durch die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Zeichenstilen können Sie Ihre individuelle „Handschrift" beim Zeichnen erkennen und weiter entwickeln.

Ohne Linien zeichnen

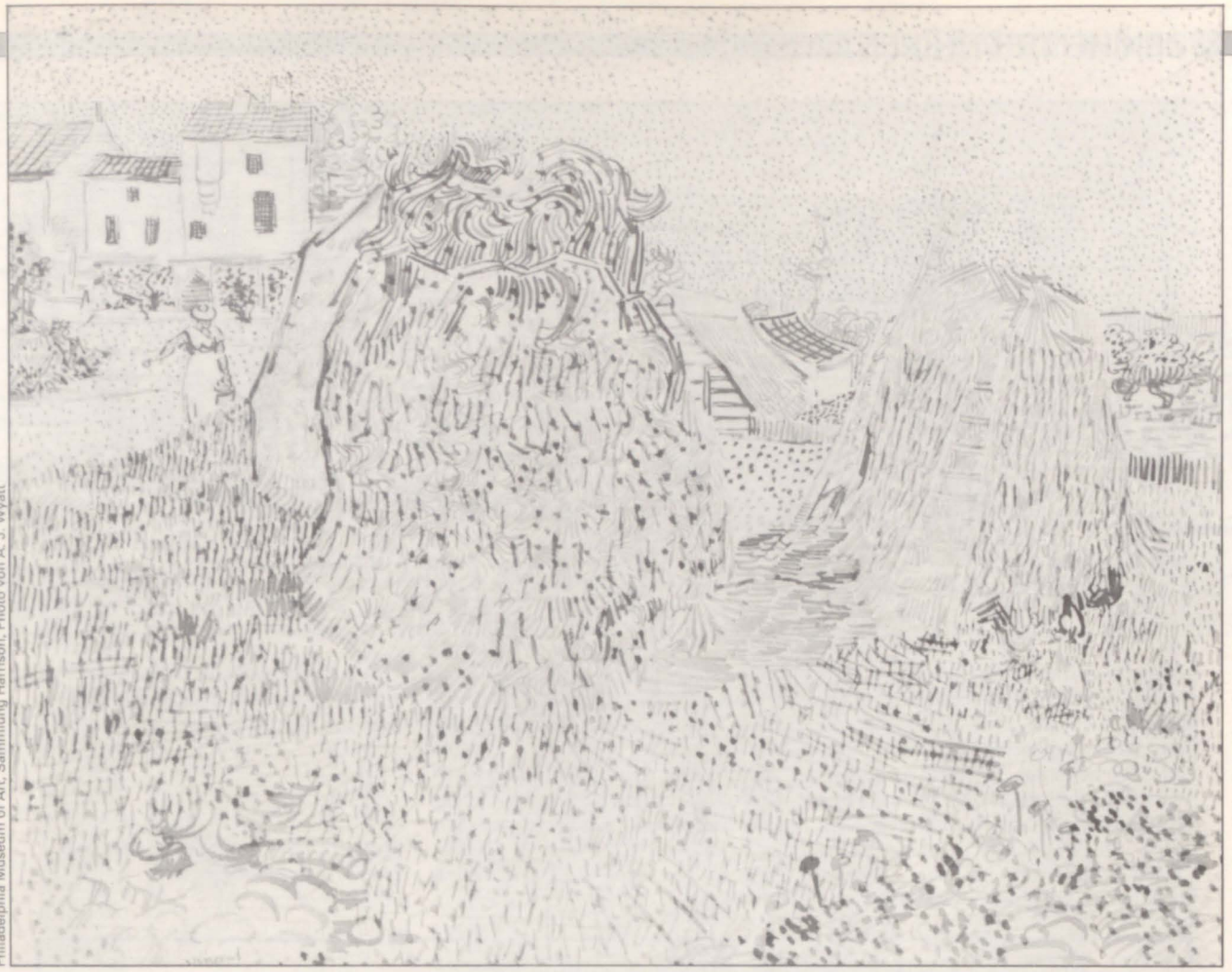
Die meisten Zeichnungen sind durch Linien aufgebaut; es gibt aber auch Künstler, die überwiegend mit Tonflächen arbeiten oder ganz auf Linien verzichten. Diese Darstellung durch Tonwerte ermöglicht sehr einfühlsame Stimmungsbilder, wie man an Seurats Portrait seiner Mutter sehen kann. Georges Seurat, vor allem durch seine pointillistische Malerei bekannt, läßt in der Zeichnung den gleichen Zauber des Lichts entstehen, der auch seine Gemälde durchzieht.

Wenn Sie in dieser Art zeichnen wollen, benutzen Sie am besten rauh strukturiertes Papier und schwarze härtere Pastellkreide. Halten Sie die Kreide beim Zeichnen möglichst flach, damit keine Striche entstehen. Die rauhe Papieroberfläche läßt den Pigmentauftrag körnig aufreißen,

Links: „Portrait der Mutter" von Georges Seurat, Pastellkreide, 32 cm x 24 cm.

Unten: „Landhaus unter Bäumen" von John Constable, lavierte Sepiazeichnung, 7 cm x 15 cm.

Philadelphia Museum of Art, Sammlung Harrison, Photo von A. J. Wyatt



Philadelphia Museum of Art, Sammlung Harrison, Photo von A. J. Wyatt

„Heuhaufen" von Vincent van Gogh, Tusche und Feder, 23 cm x 30 cm.

wodurch überall in den Tonflächen, außer in den dichtesten Schattenpartien, helle Lichtsprenkel stehenbleiben. Die Dunkelstufen lassen sich durch diese Vorgehensweise sehr feinfühlig aufbauen und die Tonwertübergänge sehr weich und zart modellieren.

Spontane Strichführung

Während Seurats Zeichnung von einer sehr kontrollierten und disziplinierten Arbeitsweise zeugt, ist die Skizze von John Constable durch ein spontanes Vorgehen geprägt. Der englische Künstler zeichnete am liebsten in der Natur. Auf seinen Streifzügen durch die Landschaft skizzierte er seine Motive in schnellen, temperamentvollen Strichen mit Pinsel und Tusche oder Aquarell.

Wenn Sie seinem Beispiel folgen wollen, sollten Sie Ihre Bleistifte zu Hause lassen und statt dessen die Landschaftsskizzen mit Tusche oder Aquarellfarben anlegen. Gerade die Dynamik beweglicher Landschaftselemente, wie aufreißende oder dahinziehende Wolken und windgepeitschte Bäume, läßt sich mit schwungvollen Pinselstrichen sehr überzeugend wiedergeben.

John Constable und Vincent van Gogh verband die Liebe zur Natur; ihr künstlerisches Temperament hingegen unterschied sie grundlegend. Das zeigt sich sehr deutlich im Zeichenstil: Während Constables weiche, fließende Linien eine fast zarte Beziehung zum Dargestellten schaffen, spiegeln die Staccato-Striche van Goghs eine kraftvolle Spannung, und auch innere Unruhe wider.

Kalligraphische Striche

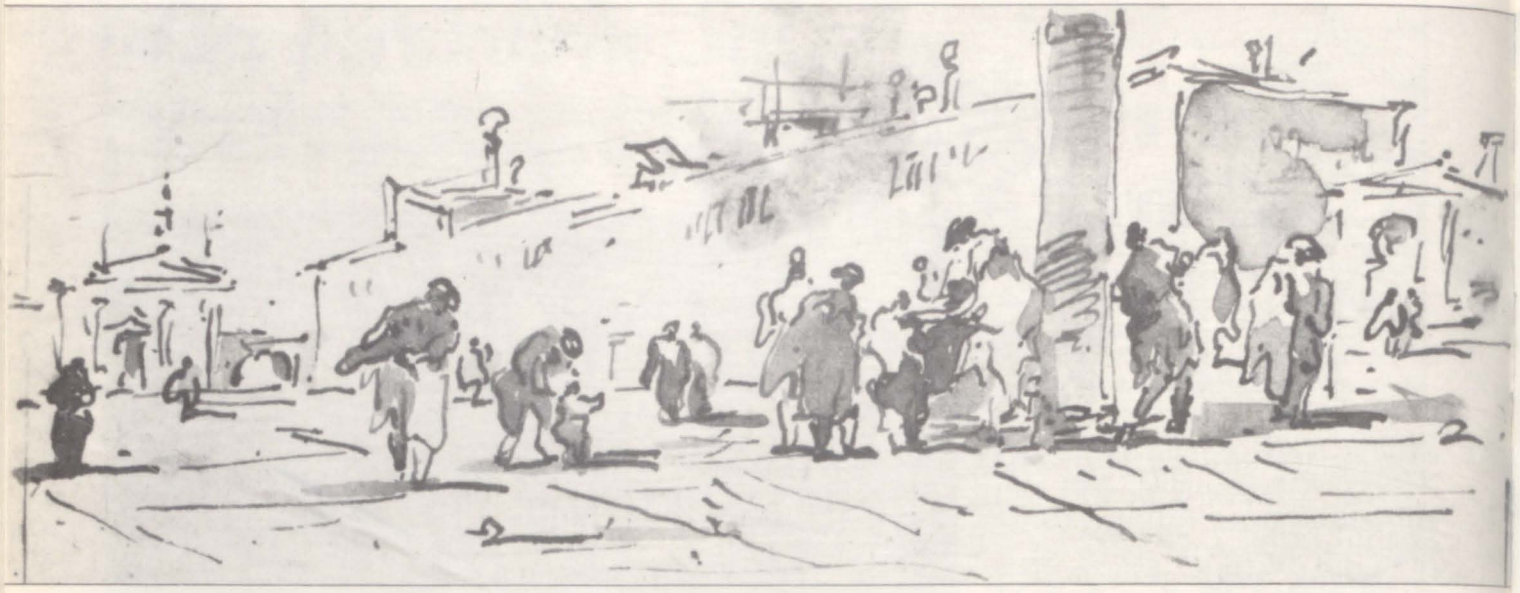
In der Zeichnung der „Heuhaufen" variiert van Gogh die Federstriche und die Verdünnung der Tusche, so daß der Eindruck von Bewegtheit in der ruhenden Natur entsteht. Durch die vielfältigen Stricharten gibt van Gogh die Hitze über den Feldern Südfrankreichs wieder.

Wenn Sie die Linien auf Transparentpapier nachziehen, können Sie Rhythmus und Vielfalt der unterschiedlichen Striche besser nachempfinden.

Bildnotizen

Wenn man einen Brief schreibt, bemüht man sich um eine saubere Handschrift, während eigene Notizen häufig nur hingekritzelt werden. In ähnlicher Weise unterscheiden sich die raschen Skizzen eines Künstlers von seinen ernsthaften Zeichnungen. Oft sind gerade die Skizzen aufgrund ihrer Frische und Unmittelbarkeit die reizvolleren Arbeiten. Mit bemerkenswert wenigen und spontan gesetzten Strichen gab Francesco Guardi diese Venedig-Szene wieder.

Kräftige Skribbel-Linien umreißen die Formen, und dünne Tuschlasuren beleben das Bildgeschehen und deuten den Lichteinfall an. Vor allem zum Skizzieren bewegter Motive mit komplizierteren Formen



Sammlung Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts

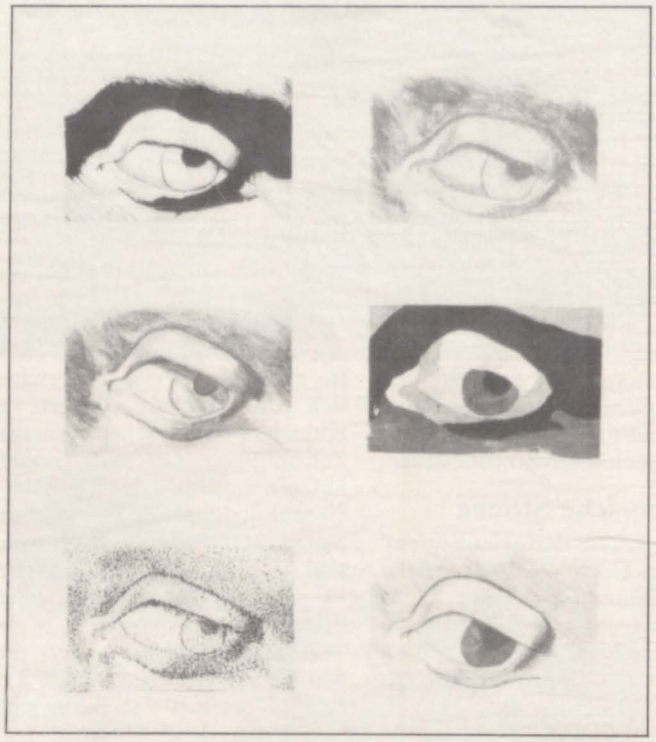
bietet sich diese Methode an.

Im Gegensatz zu Guardis Skizze zeigt Michelangelos Figurenstudie eine sehr beherrschte Handhabung des Zeichenstifts. Die feinen Linien verraten die geduldige Hand des Bildhauers, der die plastischen Formen hier durch differenzierte Kreuzschraffuren aufbaut. Vor allem in der genauen Wiedergabe von Licht und Schatten in den Stoffalten kommt das geduldige, in sich ruhende Temperament Michelangelos zum Ausdruck.

Diese Darstellungsweise erfordert methodisches und überlegtes Vorgehen. Sie eignet sich besonders für feine Tonwert- und Texturstudien, die man vor unbewegten Objekten anfertigt.

Oben: „Venezianische Szene" von Francesco Guardi, Tusche und Rohrfeder, 7 cm x 19 cm.

Rechts: „Drei stehende Männer im Profil" von Michelangelo, 30 cm x 20 cm.



Zeichnungen von Jennifer Chotzinoff

Übung: Verschiedene Medien

Indem Sie ähnliche Motive in den Zeichnungen verschiedener Künstler studieren, können Sie die Unterschiede in der Strichführung und Darstellungsweise nachvollziehen.

Diese Übung bietet Ihnen die Möglichkeit, den Einfluß des verwendeten Zeichenmediums auf den Charakter einer Darstellung – in diesem Fall ein Auge – zu erproben.

Als Motivvorlage dient dieses Detail einer Meisterzeichnung. Auf einem Transparentpapier zeichnen Sie die wesentlichen Linien des Motivs ab. Wenn Sie die Rückseite des durchsichtigen Papiers leicht mit einem Graphitstift schwärzen, können Sie die Konturlinien auf sechs Bildfelder durch zartes Nachziehen abpausen. Dann gestalten Sie die feinen Vorzeichnungen aus, wobei Sie die folgenden Zeichenmedien einsetzen können. Von links oben nach rechts unten: Tusche und Pinsel, Pastellkreide, mittelweicher Bleistift, Collage aus verschiedenen Tonpapieren, Tusche und Feder, feiner Pinsel und Aquarellfarbe.

Sammlung Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts

M. frdl. Gen. Albertina Musuem, Wien

Freer Gallery of Art, Smithonian Institution, Washington D. C.

„Nocturne: Gracht in Amsterdam" von James McNeill Whistler, Aquarell, 23 cm x 28 cm. Seine dramatische Wirkung erhält dieses Bild durch den vibrierenden Rhythmus der erleuchteten Fenster und ihrer Reflexionen auf dem Wasser. Gegen die verschwimmenden Umrisse der naß-in-naß gemalten Formen setzte Whistler härtere Konturen, etwa am Flußufer, für die er einige Bereiche aussparte und nach dem Trocknen ausmalte.

Bilder der Nacht

Fahles Mondlicht oder das künstliche Lichtermeer einer nächtlichen Großstadt – die eigentümlichen Hell-Dunkel-Kontraste kommen in Nachtbildern am besten zur Geltung.

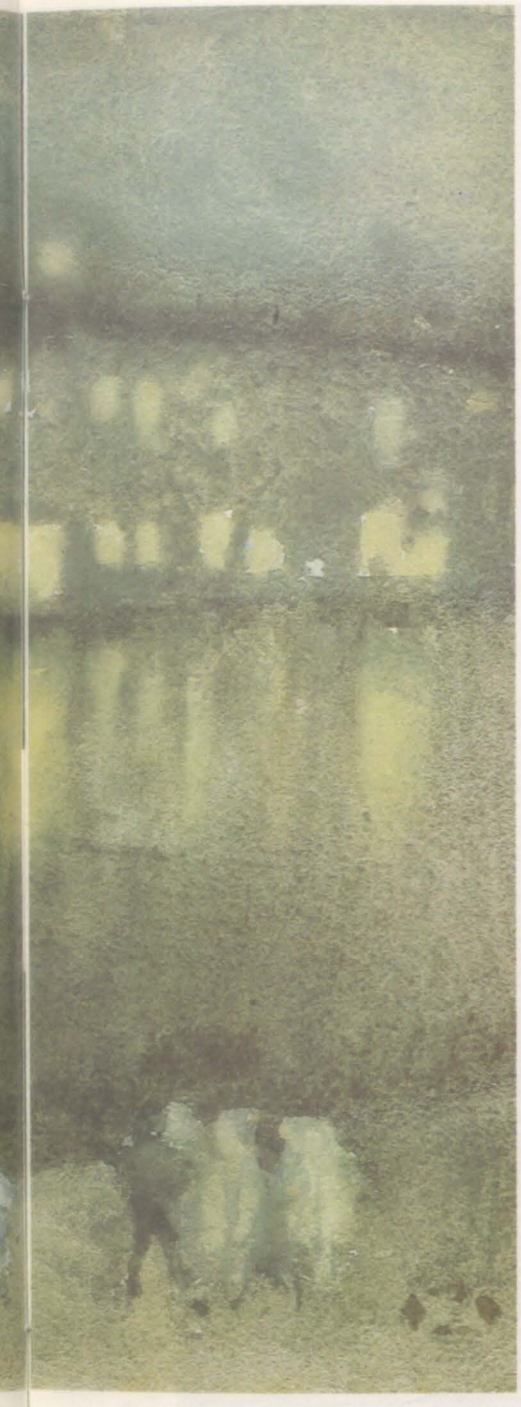
Wenn man nachts aus einem hell erleuchteten Raum ins Freie tritt, scheint alles in Dunkelheit zu versinken. Doch nach wenigen Augenblicken haben sich die Augen daran gewöhnt und erkennen dann die vielfältigen Formen und Schattenmuster der Umgebung.

Die eigentümliche Stimmung, die bei Dunkelheit durch die besonderen Lichtverhältnisse entsteht, können Sie auch in Ihren Bildern zum Ausdruck bringen. So läßt der milde Glanz des Mondes die Landschaft merkwürdig flach erscheinen. Und die nächtliche Großstadt wird durch künstliches Licht erhellt, das der Szene oft die Wirkung einer beleuchteten Bühne gibt. Wenn es geregnet hat, sorgt das Licht der Laternen auf dem regenassen Pflaster und den Dächern für besondere Lichteffekte.

Selbst ein Nachtmotiv weist viele Farbnuancen auf, und die Schattenbereiche erscheinen nicht nur schwarz. Wenn Sie die Farbwelt nächtlicher Szenen einfangen wollen, setzen Sie am wirkungsvollsten satte Farbmischungen aus Siena gebrannt, Ultramarin und Indigo ein, die Sie in den dunkelsten Bildpartien mit reinem Schwarz mischen. Achten Sie bei der Verteilung der Tonwerte darauf, daß dunkle Farben wesentlich intensiver wirken, wenn man sie gegen hellere Farben absetzt.

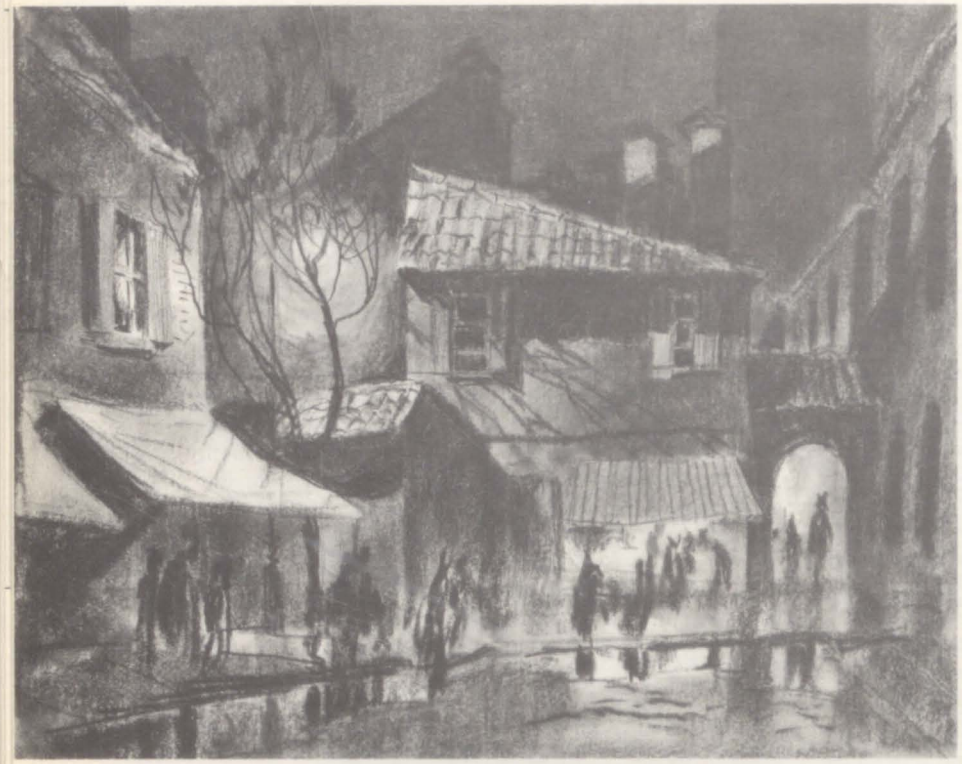
Helle Lichter

Strahlende Lichter lassen sich in einem Aquarell besonders eindrucksvoll wiedergeben, indem man an diesen Stellen das Weiß des Untergrundes ausspart oder mit Maskiergummi abdeckt. Wollen Sie nur wenige Lichtquellen andeuten, können Sie auch getöntes Papier verwenden und die Lichter später mit Gouache einfügen.



„Fischerboote, Crystal Lake, Michigan" von Thomas Aquinas Daly, Aquarell, 13 cm x 17 cm. Dieses Bild ist beispielhaft für ein nächtliches Motiv in der Natur. Der Künstler setzte das zarte Leuchten am Himmel gegen die dunklen Klippen um den Kontrast zu steigern. Im Gegensatz zu Whistler verlieh er seiner Komposition eine einheitliche blauviolette Farbstimmung.

Sammlung Demetrius Alfonso



Übung: Später Abend

Für diese Übung hat John Pike den romantischen Marktplatz der kleinen Insel Burano vor Venedig ausgewählt. Die hellen Lichter, die sich auf dem regennassen Pflaster spiegeln, verleihen der nächtlichen Szene einen besonderen Glanz.

Vorbereitende Skizze

Zunächst hat John Pike in einer Bleistiftskizze die Tonwerte seiner Komposition festgelegt, um sich mit dem Motiv vertraut zu machen. In diesem Stadium legt er auch schon die hellsten Licht- und die dunkelsten Schattenbereiche fest, um die herum er das Grundgerüst seiner Kompositon einfügt.

1. Die Häuser

Mit einer blassen Mischung aus Indigo und Siena natur gibt der Künstler dem Himmel und den

1

2

Häusern die erste Farbschicht. Dabei spart er die Laterne, die beleuchteten Flächen und den rechten Mauerbogen aus. Den Schein der Lampe deutet er an, indem er die Farbmischung zum Licht hin stark verdünnt und das Zentrum weiß beläßt. Wenn dieser Auftrag trocken ist, können Sie die Mauern des mittleren Hauses mit Indigo und Umbra gebrannt einfügen. Für das Haus links und die Gebäude rechts nehmen Sie wieder eine Mischung aus Indigo und Siena gebrannt, wobei der Indigoanteil größer sein sollte. Sparen Sie die Fenster überall dort aus, wo hellere Rahmen stehenbleiben sollen. Aus diesen beiden Farben erstellen Sie auch den dunklen Ton der schemenhaften Gebäude im Hintergrund und der Schatten auf den Häusern.

Das kalte Licht hinter dem Torbogen deutet der Künstler mit verdünntem Indigo und einem Spritzer Kobaltblau an.

Sobald alles getrocknet ist, können Sie mit Chromgelb und etwas Krapplack den Verkaufsstand und das erleuchtete Fenster einfügen. Für die Dächer und die Aufsätze der Schornsteine geben Sie der Mischung noch etwas Krapplack hinzu, damit ein kräftiger Ton entsteht.

2. Figuren und weitere Feinheiten

Details an den Schornsteinen und die einzelnen Dachziegel deuten Sie mit Umbra gebrannt an. Um eine stufenweise Schattierung des ziegelroten Grundtons zu erhalten, legen Sie die dünnen Linien um so dichter nebeneinander, je weiter sie vom Licht der Laterne entfernt sind. Nun können Sie sich der ausgesparten Partie im Vordergrund zuwenden. Stellen Sie für die Untermalung des Straßenpflasters eine blasse Mischung aus Indigo, Chromgelb und Kadmiumrot her. Für den wärmeren Ton des Gehsteigs links und in der Mitte verdünnen Sie diese Mischung, und akzentuieren Sie die erleuchteten Flächen mit etwas Chromgelb.

Um den dunklen nassen Bürgersteig anzudeuten, der zum Torbogen führt, tragen Sie eine variierende Mischung aus Ultramarin und Umbra gebrannt auf. Die zart verschwommenen Schatten und die hellen Glanzlichter gelingen am besten, wenn Sie die Farbe mit einem trokkenen Pinsel auf den angefeuchteten Untergrund malen.

Für den Baum eignet sich ein Farbton aus Umbra gebrannt und Ultramarin. Mit den Figuren, die im

Gegenlicht nur als Silhouetten angedeutet werden, belebt John Pike den Marktplatz. Dafür wählt er eine Mischung aus Ultramarin und Siena gebrannt. Einige Spritzer Kadmiumrot für die Figuren im Licht und Ultramarin für die im Schatten beziehen diese Bildelemente in die Lichtverhältnisse der Komposition mit ein.

Preußischblau und Chromgelb in unterschiedlicher Verdünnung bilden den Farbton für die gestreifte Markise des Obststandes sowie für das Laub des Baumes.

3. Letzte Farbtöne und Details

John Pike bemerkt in diesem Stadium, daß die Figuren vor dem hellerleuchteten Obststand das Gemälde dominieren und die Aufmerksamkeit von dem übrigen Bildgeschehen ablenken. Mit Ultramarin und Siena gebrannt setzt der Künstler einige Menschen auf die linke Seite und bringt damit die Komposition ins Gleichgewicht.

Wenn alles trocken ist, werden die Spiegelungen der Figuren und der Haustüren im Wasser mit einer dunkleren Mischung aus Umbra gebrannt und Ultramarin angedeutet.

Für die Pflastersteine im Vordergrund legt John Pike mit etwas Siene gebrannt und Indigo eine Mischung an, die er mit leicht geschwungenen Strichen aufträgt. Je weiter die Steine von der Lichtquelle entfernt sind, desto dunkler sollten sie sein. Diese Mischung verwenden Sie am besten auch für die Kanten der Gehwegplatten. Mit leicht verdünntem Umbra gebrannt wird das Ladenschild über der Markise am linken Haus gestaltet.

Der schrittweise Aufbau von nächtlichen Stadtszenen mit den extremen Helligkeitsunterschieden ist recht einfach. Die hellsten Lichter bleiben ausgespart, um sie herum werden dann einige warme Rot- und Gelbtöne angelegt. Die dunklen Schattenpartien entstehen durch mehrere Farblasuren.

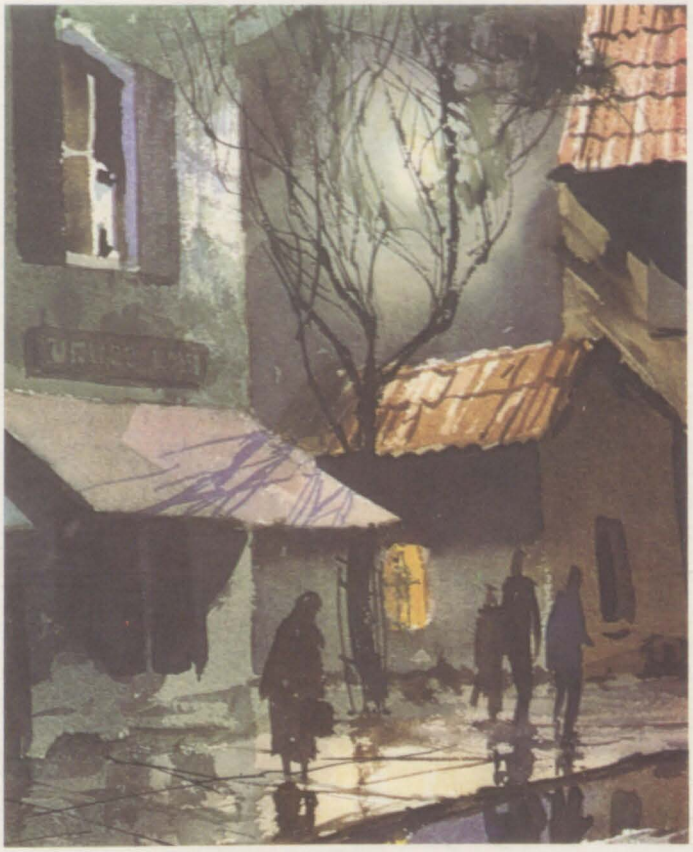
WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt halbrauhen Aquarellkarton, 60 cm x 45 cm
- einen Rundpinsel Nr. 10 oder einen Chinapinsel
- eine Palette mit 11 Farben: Indigo, Siena natur, Chromgelb hell, Krapplack dunkel, Umbra gebrannt, Ultramarin, Kobaltblau, Kadmiumrot hellst, Siena gebrannt, Preußischblau und Umbra natur.

3

Sammlung Sara Hunter

Oben: Dieser Ausschnitt zeigt, wie einfach die Figuren und ihre Reflexionen dargestellt sind. Wenige Pinselstriche reichen aus, um einen realistischen Eindruck zu erzeugen. Das warme Licht am Obststand wirkt durch die dunklen Silhouetten noch leuchtender.



Links: Damit der Lichtschein der Laterne überzeugend wirkt, sollten Sie besonders auf die von der Lampe beleuchteten Partien und die Spiegelungen achten. Hier scheint das Weiß des Untergrunds sehr stark durch.

Gedämpfte Farbharmonien

Von einem intensiven Interesse für Techniken und Malweisen beseelt, arbeitete der Engländer Walter Sickert vorwiegend mit dunklen, satten Farben, die er stets schichtweise übereinander auftrug.

„Ich habe die Fragen der Technik mit Sicherheit gelöst, und wenn ihr alle auf mich hören würdet, könntet ihr euch 15 Jahre mühsames Herumprobieren ersparen." Dieses außerordentlich selbstbewußte Zitat ist charakteristisch für den englischen Maler Walter R. Sickert (1860–1942), der als führender nachimpressionistischer Künstler Englands gilt. Zeit seines Lebens experimentierte dieser geistreiche und wortgewandte Mann voller intellektueller Neugier mit den verschiedensten Techniken und interessierte sich leidenschaftlich für die handwerklichen Aspekte der Malerei.

Stufenweise

Typisch für Sickert war die Aufteilung des Malprozesses in mehrere Arbeitsgänge. Damit knüpfte er an malerische Traditionen der französischen Akademiemaler an. Der in München geborene Künstler probierte ständig neue Arten der Untermalung aus; meist hatte er in diesem Stadium auf der Leinwand die Komposition des späteren Bildes bereits vollständig durchgearbeitet, während die farbige Ausgestaltung dem letzten, endgültigen Arbeitsgang vorbehalten blieb. In einigen seiner Bilder hat Sickert sogar mit der alten venezianischen Methode experimentiert, indem er mit Öl auf einer Untermalung aus Eitempera arbeitete.

Sickerts nimmermüdes Interesse an der Wirkung verschiedener Unter- und Übermalungen ergab sich aus einem Dilemma, das wohl jedem Künstler vertraut ist: Wie kann man an einem Bild weitermalen und es überarbeiten, ohne dabei die Frische und Leuchtkraft des ersten Auftrages aufgeben zu müssen?

In seiner Jugend begeisterte er sich für die Kunst James McNeill Whistlers. Von diesem Meister hatte er gelernt, eine dünne Farbschicht über die andere aufzutragen. Bei dieser Methode mußte er zwischen zwei Aufträgen die Farbe teilweise wieder abschaben, weil sonst die Farbschichten zu pastos geworden wären und die Farben ihre Leuchtkraft verloren hätten.

„Fred Winter", Walter Sickert, um 1897, Öl auf Leinwand, 59 x 37 cm. Sammlung Mrs. Hill

„Sechs Freunde des Künstlers" (Ausschnitt). Walter Sickert porträtiert von Edgar Degas, 1885, Pastell auf Papier, 113 x 70 cm. Museum of Modern Art, Providence, Rhode Island.

Deshalb finden sich selbst in seinen dunkelsten, am stärksten von Whistler geprägten Werken eine ausdrucksstarke lebhafte Frische: Über den dunkleren Tonwerten der Untermalung liegen das Bild belebende satte Striche hellerer Farbe, die mit vollem Pinsel aufgetragen wurden. Typisch für Sickerts Arbeiten ist, daß diese Striche nicht nur farbliche Akzente setzen, sondern stets auch eine Art zeichnerisches Eigenleben haben.

Doch kaum hatte Walter Sickert eine charakteristische Malweise zur Vollendung entwickelt, suchte er nach neuen Wegen und nach anderen Ausdrucksmöglichkeiten. Man mag sich fragen, warum eine so perfekte und anpassungsfähige Malmethode überhaupt einer Veränderung bedurfte. Die Antwort liegt vor allem in Sickerts Persönlichkeit begründet: Ein Maler seines rastlosen Naturells mußte zwangsläufig mit dem Erreichten unzufrieden sein und weiter experimentieren.

Inspirationen

In seiner Jugend lernte Walter Sikkert als Schüler bei Edgar Degas. Dessen Einfluß ist nicht so offensichtlich wie der von Whistler, geht aber tiefer. Degas prägte Sickerts Art, ein Gemälde im Atelier anhand von Skizzen aufzubauen, die er in der Natur angefertigt hatte. Die Inspirationen seines Frankreichaufenthaltes brachten ihn dazu, sich einer mehr pointillistischen, aus einzelnen Farbtupfen zusammengesetzten Malweise zuzuwenden. Gut zu erkennen ist dies in seinem Bild „Akt, Mornington Crescent", in dem das weiche Licht, das auf die Bettdecke fällt, liebevoll mit kleinen, satten Tupfen genau beobachteter Farbtö-

„St. Jacques, Dieppe", Walter Sickert, Öl auf Holz. Bei diesem spontanen Gemälde scheint die braune Holztafel noch stellenweise durch.

Mit frdl. Gen. Browse and Darby, London

ne wiedergegeben ist. Insgesamt entsteht so ein rhythmischer bewegter Gesamteindruck.

Sickert bezeichnete diese Malstruktur als ein Mosaik lichtundurchlässiger Tupfen. Ein Hinweis darauf, daß er alle Bildelemente als gleichrangig ansah. Andererseits – und damit steht er ganz in der klassischen Maltradition – behandelt er die Lichter stofflicher, das heißt deckender, als die dunklen Partien.

Diese schattigen Bereiche erstrahlen bei Sickert in besonders schönen Farben. Er hatte eine Vorliebe für dunkles Oliv und für Khakitöne; oft verwendete er auch ein ausgefallenes, sehr dunkles Braunviolett, das er wahrscheinlich aus Indischrot, Schwarz und Weiß anmischte.

Mit den Jahren hellte sich Sikkerts Palette unter dem Einfluß der französischen Malerei zusehends auf; nun setzte er gegen seine dunklen Töne Tupfen von Braunrosa, Ocker und kaltem Grau, so daß eine gedämpfte, aber dennoch satte Farbharmonie entstand, die in solcher Vollendung und Eigenart bei keinem anderen Maler zu finden ist.

Lücken und Tupfer

Unermüdlich experimentierte Sikkert mit den verschiedensten Techniken und Stilen, versuchte sie weiter zu vervollkommnen und seinen Freunden und Schülern nahezubringen. Einmal demonstrierte er seine Methode anhand eines Kartenspiels und einem mit grünem Filz bespannten Spieltisch, der als farbiger „Malgrund" diente. Zunächst legte er einige Karten mit der dunklen Rückseite nach oben auf den Tisch. Sie stellten die erste Übermalung dar. Darauf legte er weitere Karten mit der hellen Vorderseite nach oben, so daß sie die anderen Karten teilweise überlagerten. Diese Karten symbolisierten die letzten Farbtupfer. Entscheidend war, daß immer noch der grüne Stoff – die „Untermalung" also – stellenweise sichtbar blieb. Dies entsprach Sickerts Prinzip, das er immer wieder betonte: „Füllen Sie nicht um des Füllens willen alle Lücken aus. Und er empfahl „Tupfer zwischen der Größe einer Briefmarke und Erbsengröße". Walter Sickert war jedoch nicht nur ein begnadeter Maler; er war auch ein geachteter Schriftsteller, dessen Kunstkritiken und Aufsätze viel gelesen wurden.

„Akt, Mornington Crescent", Walter Sickert um 1907, Öl auf Leinwand, 46 x 51 cm. Die Figur ist mit kleinen Farbpunkten, scheinbaren „Lichttupfern", zart herausmodelliert.

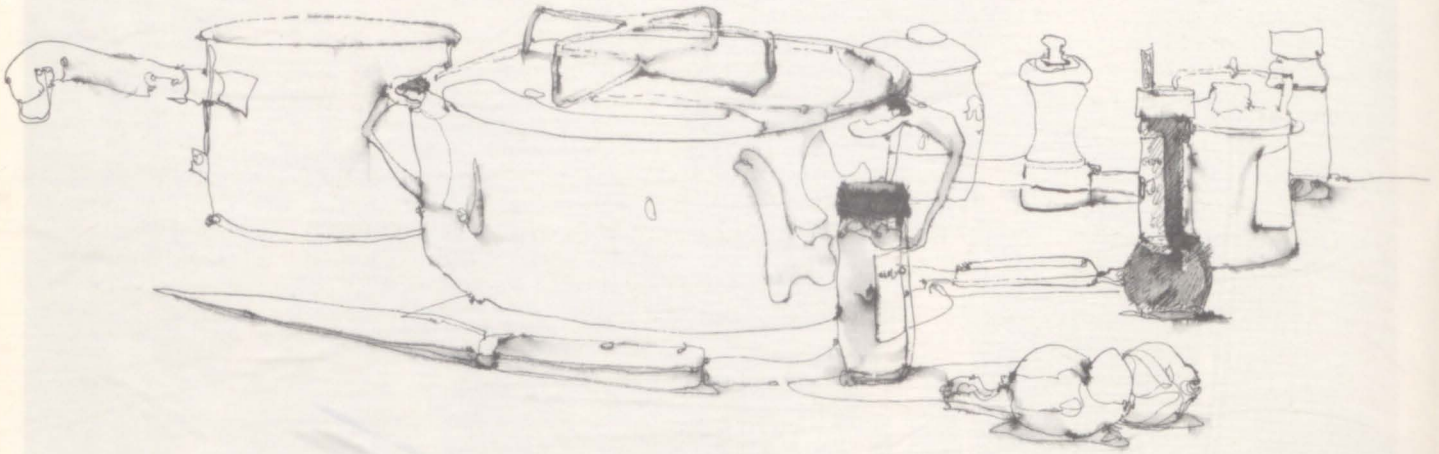
Sammlung Mrs. P. Hill

Mit frdl. Gen. Browse and Darby, London

„La Carolina", Walter Sickert, 1903/04, Öl auf Leinwand, 55 cm x 48 cm. Ein Bild aus Sickerts „Venezianischer Periode", in der er zahlreiche Bilder direkt nach dem Modell malte. Der dunkte Grundton des Bildes erinnert an Whistler; die kräftige Farbgebung aber ist charakteristisch für Walter Sickert.

Linie im Fluß

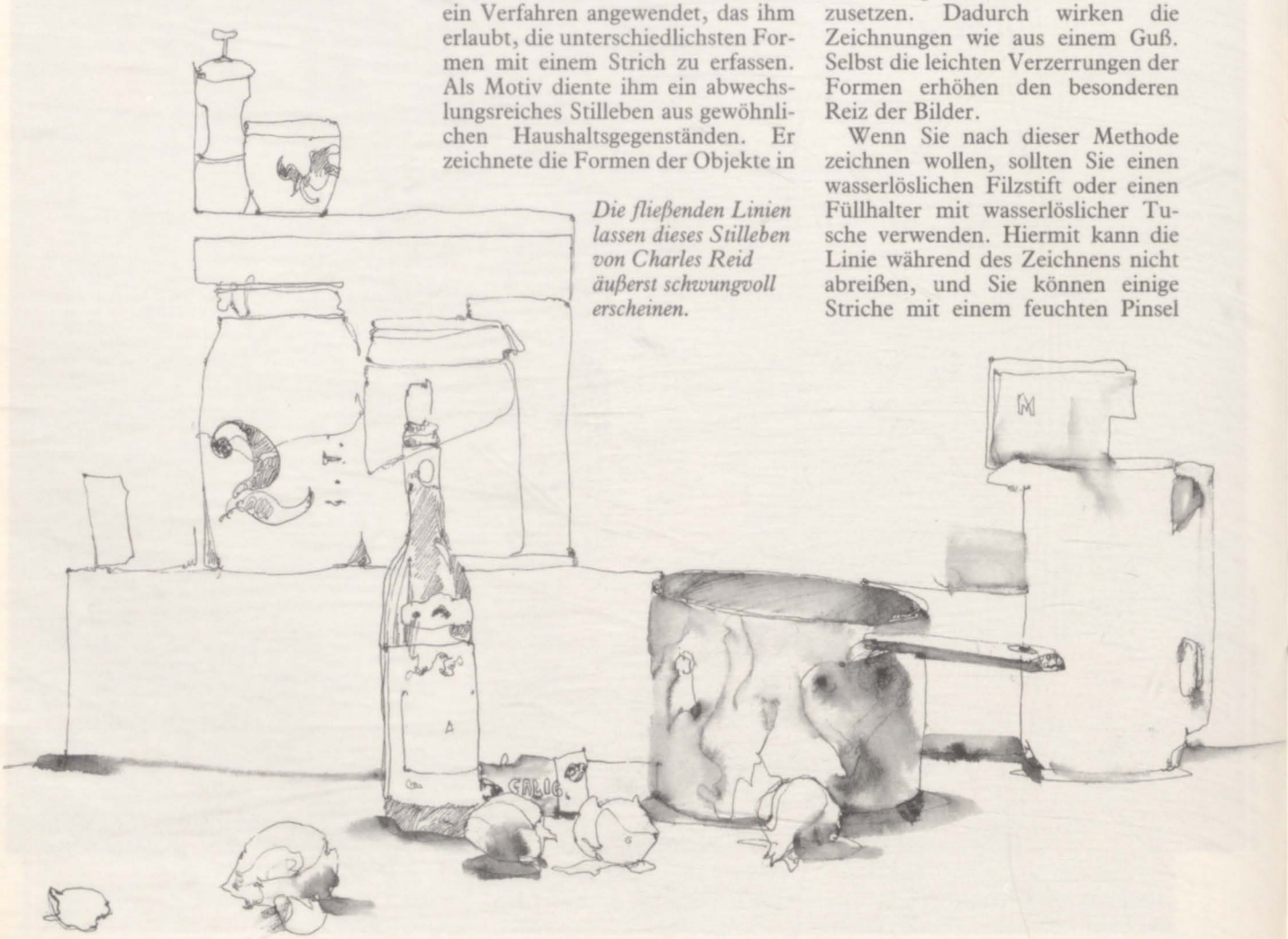
Überraschend leichte, unverkrampfte Skizzen entstehen, wenn Sie beim Zeichnen den Stift nicht absetzen und mit der Linie die Formen fließend umschreiben.



Für diese Skizzen hat Charles Reid ein Verfahren angewendet, das ihm erlaubt, die unterschiedlichsten Formen mit einem Strich zu erfassen. Als Motiv diente ihm ein abwechslungsreiches Stilleben aus gewöhnlichen Haushaltsgegenständen. Er zeichnete die Formen der Objekte in einem Zug nach, ohne den Stift abzusetzen. Dadurch wirken die Zeichnungen wie aus einem Guß. Selbst die leichten Verzerrungen der Formen erhöhen den besonderen Reiz der Bilder.

Wenn Sie nach dieser Methode zeichnen wollen, sollten Sie einen wasserlöslichen Filzstift oder einen Füllhalter mit wasserlöslicher Tusche verwenden. Hiermit kann die Linie während des Zeichnens nicht abreißen, und Sie können einige Striche mit einem feuchten Pinsel

Die fließenden Linien lassen dieses Stilleben von Charles Reid äußerst schwungvoll erscheinen.



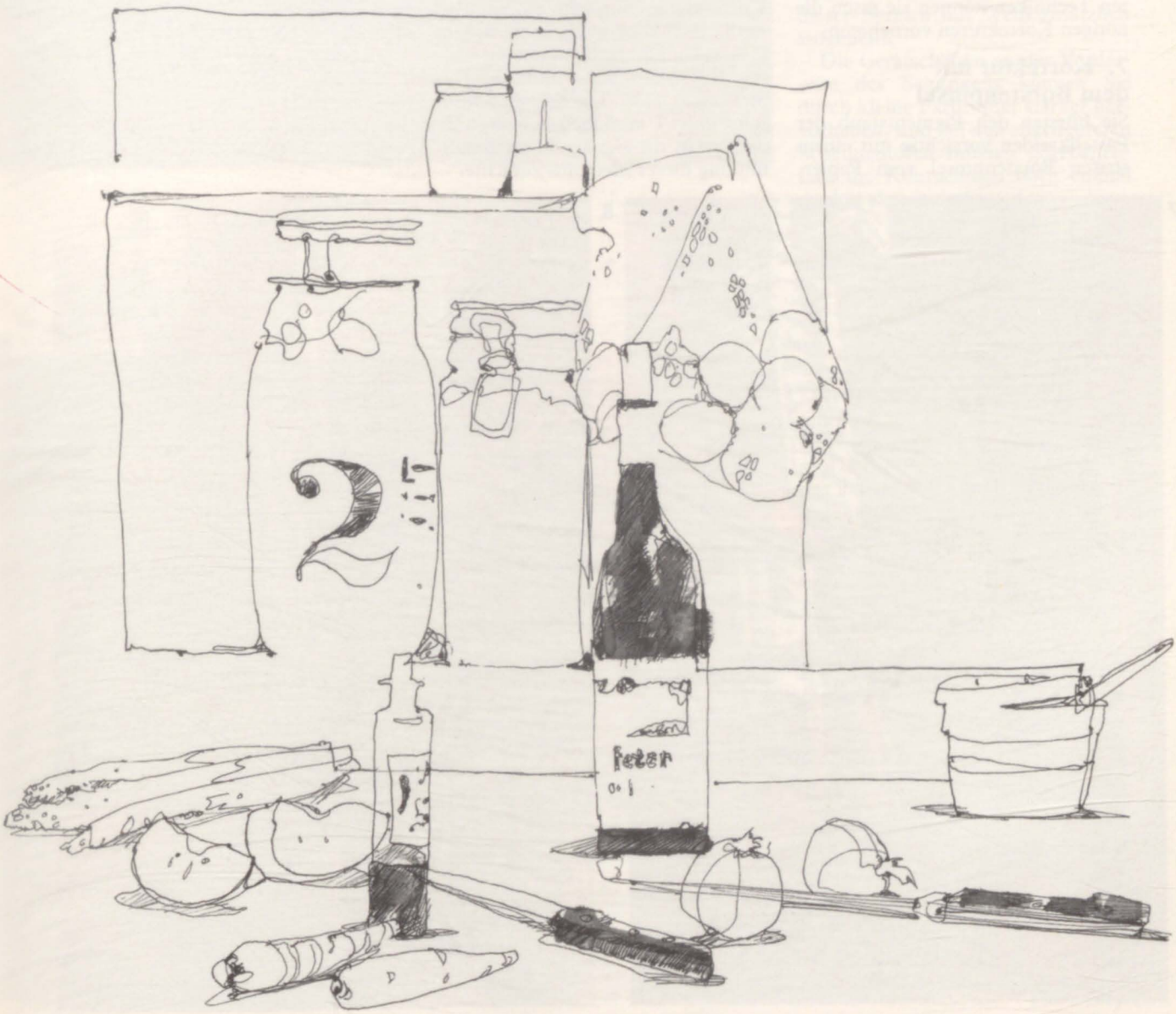
verwaschen, um die Plastizität der Gegenstände anzudeuten. Folgen Sie mit den Augen den Konturen der Objekte, aber auch der Schatten, und lassen Sie den Stift die umschreibende Bewegung der Augen nachvollziehen. Die Linien brauchen die Gegenstände nicht vollständig zu umschließen. Fehlende Verbindungen werden in der Wahrnehmung automatisch ergänzt und wirken graphisch reizvoll.

In einem Zug

Der Trick dieser Vorgehensweise besteht darin, den Stift möglichst wenig abzusetzen, um zeichnerisch im Fluß zu bleiben. Am besten schauen Sie beim Zeichnen nur ganz selten zur Kontrolle auf das Papier. Sie vermeiden damit, auftretende Verzerrungen sofort zu verbessern und so aus dem Fluß zu geraten. Die Unregelmäßigkeiten sollten Sie nicht negativ bewerten, sondern als interessante Bestandteile der Zeichnung akzeptieren. Sie werden feststellen, daß man mit dieser Methode den Gesamtcharakter eines Motivs erstaunlich gut wiedergeben kann.

Ist die fließende Darstellung der Formen abgeschlossen, können Sie die Zeichnung noch weitergestalten. Durch feine Schraffurstriche lassen sich Texturen und Unterschiede im Tonwert erzeugen; dünne Tuschlasuren oder Verwaschungen der Linien deuten Schattierungen an.

Da Charles Reid die in einem Zug angelegte Linienzeichnung zu zart und kontrastarm schien, setzte er durch feine Schraffuren und Tuschlasuren einige dunkle Tonwertakzente, die der Komposition Stabilität verleihen.



Altes Gehöft

Mit wenigen geschickten Kunstgriffen bringen Sie im zweiten Teil unserer Übung Farbkomposition und Tonwertverteilung ins Gleichgewicht.

Nachdem die Künstlerin Sally Michel ihr Pastellbild eine Zeitlang beiseite gelegt hat, prüft sie nun die Farbkomposition und das Verhältnis der einzelnen Bildelemente zueinander. Im Nachhinein erscheinen ihr die Bäume im Hintergrund zu dominierend. Die beiden Grüntöne – ein hell leuchtender und ein dunkler – verleihen dieser Bildpartie zuviel Gewicht. Mit zwei bewährten Techniken können sie rasch die nötigen Korrekturen vornehmen.

7. Korrektur mit dem Borstenpinsel

Sie bürsten den Pigmentstaub der Pastellkreiden vorsichtig mit einem steifen Borstenpinsel vom Papier. Tragen Sie viel Farbstaub ab, um die Tönung so weit zurückzunehmen, daß Sie einen neuen Farbauftrag vornehmen können. Eine vollständige Korrektur gelingt nur, wenn der zu entfernende Pastellton der Farbe des Untergrundes ähnelt.

8. Radiergummi als Hilfsmittel

Auch durch Radieren mit einem Knetradiergummi können Sie Pastellfarben abschwächen. Drücken Sie das Gummi nicht zu fest auf, damit die Oberflächenstruktur des Papiers nicht leidet. Die Körnung wird sonst unter Umständen zu glatt, und das macht die sandigrauhe Farbanmutung dieses Mediums zunichte.

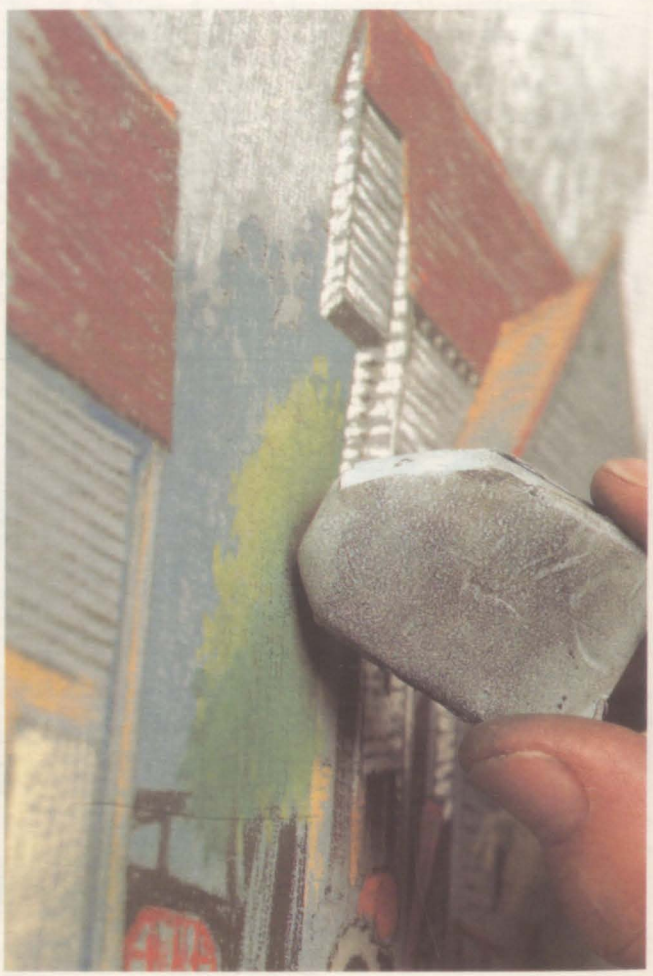
Tip

OHNE SPRAY FIXIEREN

Ihr vollendetes Pastellbild können Sie ohne Sprühmittel fixieren, indem die Farbpigmente ins Zeichenpapier hineingepreßt werden. Sie legen dafür einen Bogen sauberes Papier über Ihre Zeichnung und streichen mit einem Lineal kräftig über dieses Schutzblatt hinweg. Die Farbpigmente setzen sich bei diesem Verfahren in der Körnung des Zeichenpapiers fest. Sie sollten jedoch Ihr „gepreßtes" Bild unter Glas rahmen, denn diese Methode schützt die Zeichnung nicht so gut wie ein Sprühfilm.

7

8



9

9. Weitere Details

Achten Sie darauf, daß jede neu verwendete Farbe zu den anderen Farbtönen paßt. Um dies jederzeit sicher entscheiden zu können, betrachten Sie die Komposition stets als einheitliches Farbgefüge.

Brechen Sie zunächst ein Stück Pastellkreide – Siena gebrannt oder Ocker – ab. Mit der Längsseite des Kreidestücks fügen Sie in breiten, körnigen Strichen die Dachschräge des Schuppens im Vordergrund ein.

Die starke Betonung der Bäume im Bildhintergrund wird etwas gemindert, indem Sie das Laub in einem stumpferen Grünton überarbeiten. Das Strauchwerk am Gebäude zeichnen Sie auf die gleiche Weise in hellem Grünton. Stellenweise wird dieser Bereich mit Weiß zusätzlich aufgehellt.

Die Gerätschaften an der Vorderseite des Schuppens können Sie durch kleine Farbtupfer stärker hervorheben, und bei den angedeuteten Scheunentoren müssen gegebenenfalls die Konturlinien noch einmal dunkel akzentuiert werden.

10

10. Der Vordergrund

Den Vordergrund im unteren Bildteil hat Sally Michel bis zuletzt aufgespart. Weil häufig gerade in diesem Bereich die Zeichenhand auf das Papier gestützt wird, besteht die Gefahr des Verwischens. Auch wenn Sie an der Staffelei arbeiten, sollten Sie sich dieser Bildpartie erst zum Schluß widmen. Häufig werden die unteren Bildbereiche von herabrieselndem Pigmentstaub verschmiert.

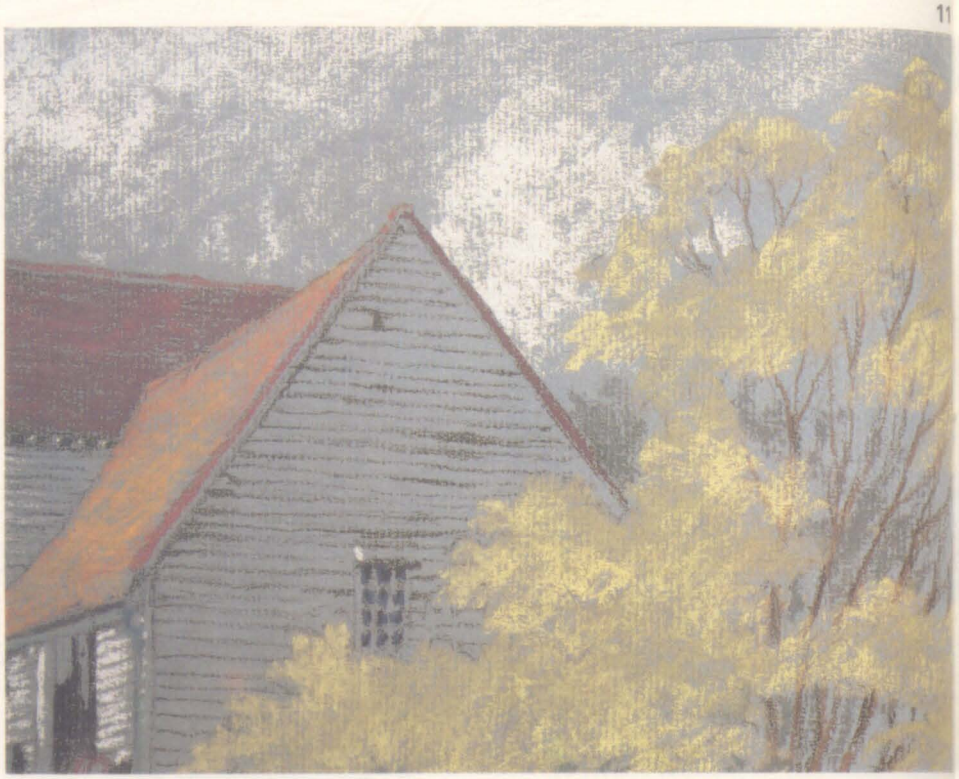
Das frische Grün der Bäume im rechten Bildvordergrund erzielen Sie durch zwei abgestufte Schattierungen desselben Tons. Zunächst verleihen Sie dem Blattwerk mit der dunkeren Kreide seine Grundgestalt. Die Farbe tragen Sie wieder mit der Flachseite eines abgebrochenen Pastellkreidestücks auf, wobei die Intensität des Farbauftrags durch festes oder sanftes Aufdrükken variiert wird.

11

11. Helle Akzente

Das von der Sonne beschienene Laub an den äußeren Enden der Astgabeln akzentuieren Sie mit dem helleren Grün. Arbeiten Sie auch hier mit unterschiedlicher Auftragsdichte, damit diese Flächen interessanter und realistischer wirken.

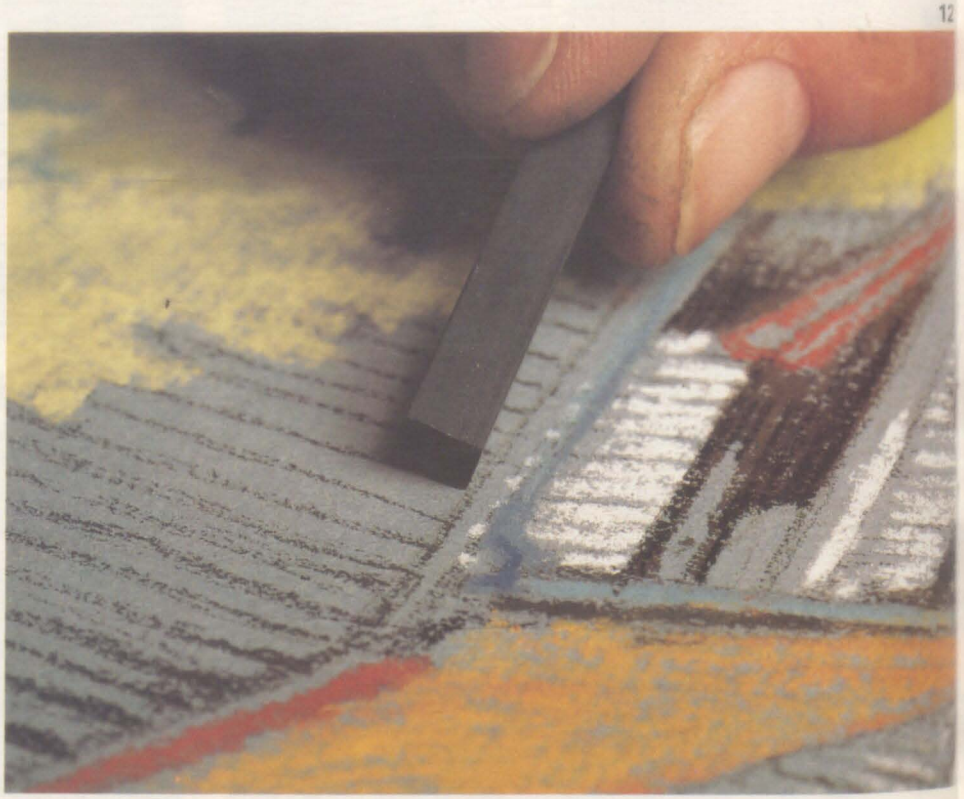
Die Bäume im Hintergrund, die durch das hellgrüne Laub nur schemenhaft zu erkennen sind, deuten Sie mit einer gedämpften Version von Flaschengrün lediglich an. Bei der Gestaltung dieses Bereichs sollten Sie sparsam mit der Farbe umgehen und die Kreide nur schwach aufdrücken.



12

12. Bildwirkung prüfen

Treten Sie in diesem Stadium einige Schritte vom Bild zurück, und lassen Sie es als Ganzes auf sich wirken. Wenn Sie bis jetzt im Sitzen am flach liegenden Zeichenpapier gearbeitet haben, wird Ihnen durch den Abstand zum Bild unter Umständen auffallen, daß einige dunkle Linien in der Komposition an Wirkung verlieren. Sally Michel findet beispielsweise die Bretterstruktur an den Außenwänden der Gebäude ausdruckslos und betont sie mit schwarzer Kreide.



13. Der letzte Schliff

Zum Abschluß malen Sie die Hecke in einem gedämpften Mittelgrün. Die Grasfläche am Wegrand setzen Sie in Kontrast dazu, indem Sie dafür ein leuchtendes Gelbgrün verwenden (Ausschnitt rechts).

13

14. Das fertige Bild

Am vollendeten Bild erkennen Sie, wie sehr der Farbton des Untergrundes als mittlerer Tonwert die Gesamtkomposition zusammenhält. Zudem wird deutlich, daß Sie nur wenig Pastellfarben eingesetzt haben. Indem Sie sich auf ausgewählte Kreiden beschränkt haben, kommt jeder Farbton optimal zur Geltung, und die Komposition wirkt klar.

14

Sitzgelegenheiten

Die natürliche Anmut einer sitzenden Figur kommt in einer Aktzeichnung besonders gut zur Geltung. Zunächst ist dabei das genaue Studium der Körperhaltung aus verschiedenen Blickwinkeln wichtig.

Zahlreiche berühmte Künstler widmen sich in ihren anatomischen Studien der Darstellung sitzender Menschen. Für die bildnerische Wiedergabe dieser meist entspannten Körperhaltung ist der Gewichtsverlagerung innerhalb des Körpers besondere Beachtung zu schenken.

Studieren Sie zunächst genau, wie sich die sitzende Haltung auf die verschiedenen Körperteile auswirkt. Erhebungen unter der Haut, durch Muskeln und Knochen hervorgerufen, bieten gute Anhaltspunkte, wie die Glieder zueinander stehen. Beim sitzenden Menschen tragen das Gesäß und die Oberschenkel die Hauptlast des Körpergewichts. Beachten Sie jedoch, daß bei jeder Veränderung der Pose Ihres Modells eine Gewichtsverlagerung stattfindet. Lehnt es sich etwa nach vorn oder nach hinten, so wird auch ein Teil des Körpergewichts auf den Rükken, die Arme oder die Schultern verlagert. Bevor Sie mit einer detaillierten Studie beginnen, sollten Sie auf einem gesonderten Blatt Papier die Verteilung des Körpergewichts mit wenigen Strichen festhalten. Scheint Ihnen diese Strukturskizze stimmig, so kann sie als Grundlage der weiteren Arbeit dienen.

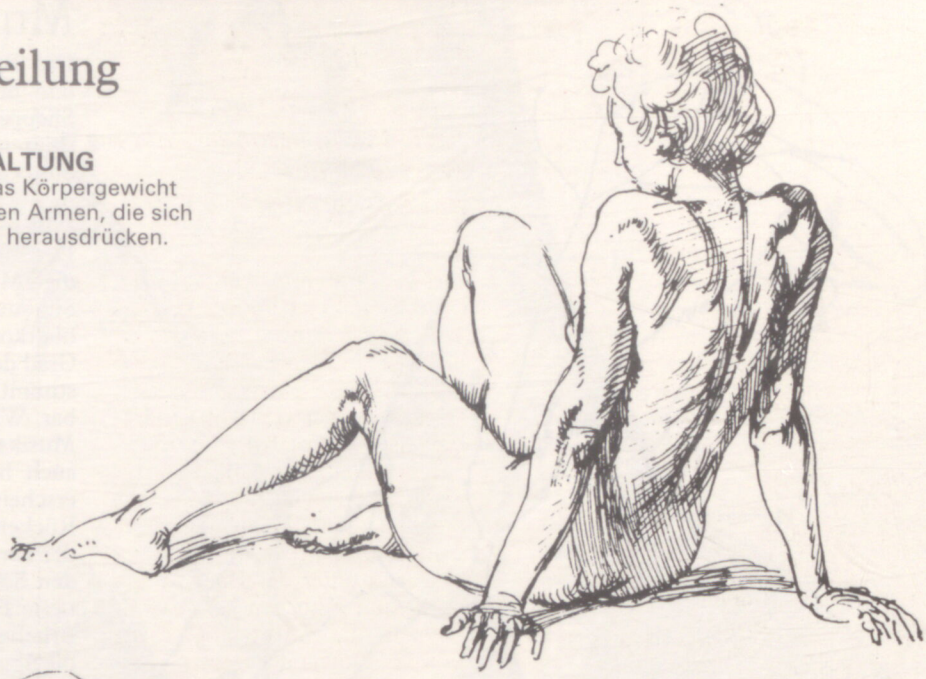
Die geeignete Pose

Wichtigste Voraussetzung für das Gelingen einer solchen Aktzeichnung ist die bequeme Haltung des Modells. Anderenfalls wird es zwangsläufig auch in Ihrer Zeichnung verkrampft oder zumindest angespannt wirken. Geben Sie Ihrem Modell deshalb Zeit, eine angenehme Sitzposition einzunehmen. Reichen Sie ihm gegebenenfalls eine Stütze für den Rücken oder die Lendenpartie, denn nur in einer bequemen Pose kann die Person für längere Zeit Modell sitzen. Sie sollten zudem darauf achten, daß Ihr Modell nicht eine besonders „künstlerische" Haltung einnimmt. Dies führt in der Zeichnung unweigerlich zu einem unnatürlichen Ausdruck.

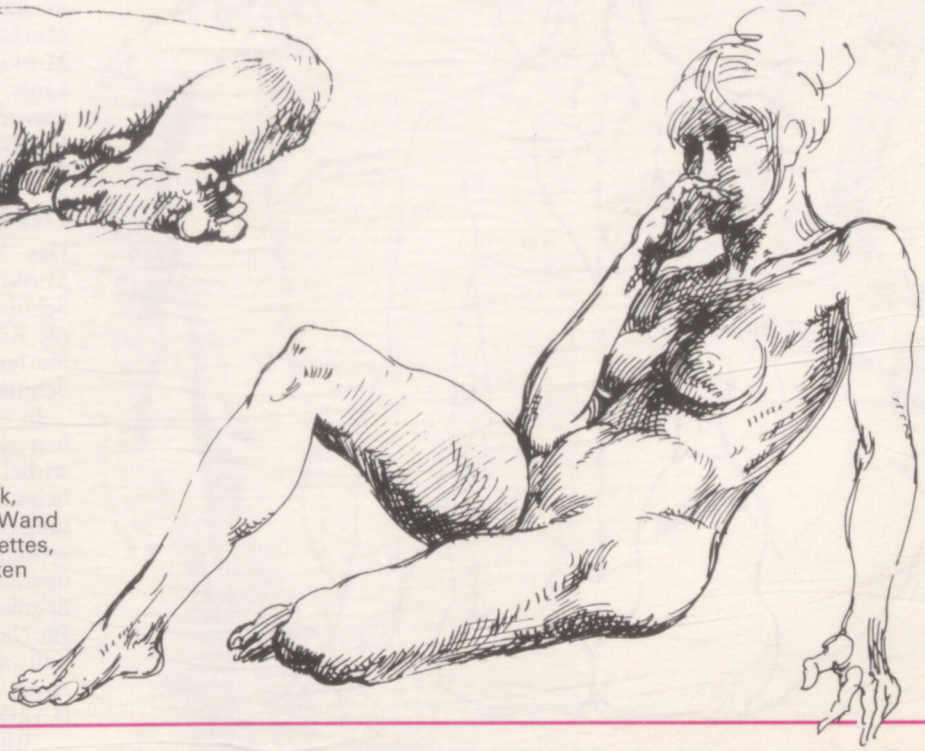
SITZENDER MANN
Der Schädelknochen bestimmt die flächige Form der Stirn **(A)**. Am Hals treten die Sehnen **(B)** klar hervor. Das Brustbein **(C)** ist unterhalb des Schlüsselbeins **(D)** angedeutet. Zwischen Brustkorb und Arm bildet sich eine typische Hautfalte **(E)**; der Oberarmmuskel **(F)** hat eine umgekehrte Tropfenform. An den Brustkorb anschließende Muskeln **(G)**, der Trizepsmuskel **(H)** sowie ein Muskel **(I)**, der die Taillenlinie definiert, sind deutlich erkennbar. Der Kamm des Hüftknochens **(J)** trennt Bein und Rumpf. Das hochgezogene Bein läßt den Muskel **(K)** und den Oberschenkelknochen **(L)** hervortreten. Am Knie **(M)** und am Ellenbogengelenk **(N)** entstehen kleine Vertiefungen.

Gewichtsverteilung

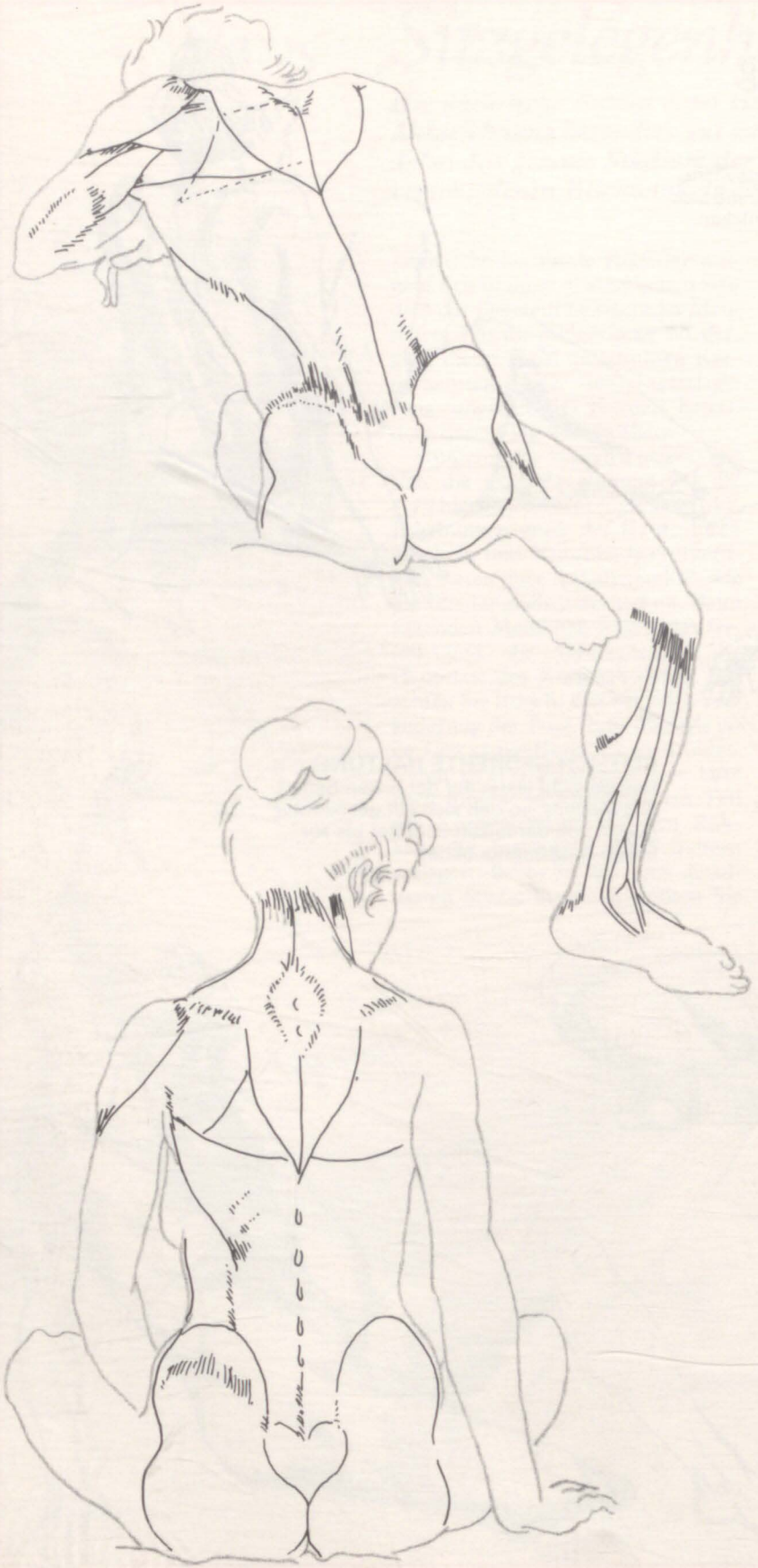
ZURÜCKGELEHNTE HALTUNG
In dieser Position lastet das Körpergewicht auf dem Gesäß und auf den Armen, die sich deutlich im Schultergürtel herausdrücken.



SEITLICH GEDREHTE HALTUNG
Das Gewicht lastet auf der linken Seite des Modells, so daß sich ein gespannter Bogen von der linken Schulter bis zur linken Gesäßhälfte bildet.



NACH HINTEN ABGESTÜTZTE POSE
Lehnt sich Ihr Modell zurück, beispielsweise gegen eine Wand oder das Kopfende eines Bettes, so tragen vorwiegend Rücken und Gesäß den Körper.



Muskelstränge

Die Rückenansichten des Mannes und der Frau (rechts) von Joseph Sheppard sowie die beiden Strukturskizzen (links) verdeutlichen Lage und Verlauf der Muskelstränge.

Rückenansicht eines Mannes

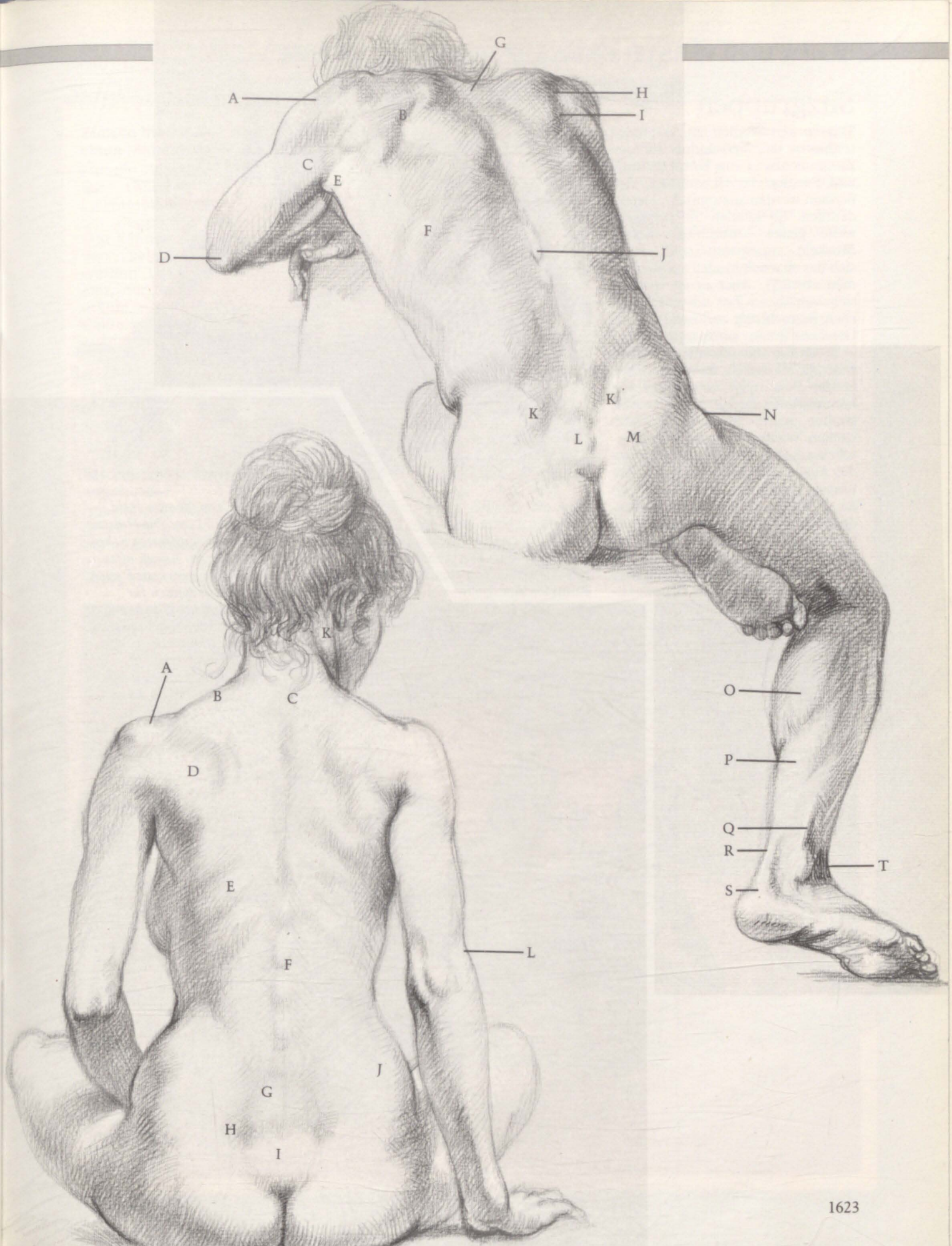
Der für das Heben des Arms zuständige Muskel (**A**) zeichnet sich in der Silhouette deutlich ab. Die Schulterblattkonturen (**B**) werden durch den Grad der Anwinkelung des Arms bestimmt. Der Trizeps (**C**) ist erkennbar. Wird der Arm gebeugt, tritt der Musikantenknochen (**D**) hervor; auch beim Ansatzpunkt am Torso erscheint ein Muskel (**E**). Auf dem Rücken werden die Rippen unter der Haut sichtbar (**F**), und zwischen den Schultern können Sie eine vertiefte Partie (**G**) wahrnehmen. Eine Erhebung bilden jene Muskeln (**H**), die über den Schulterblättern liegen. Die Kante des Schulterblattes (**I**) ist zu erkennen. In der Mitte zeichnen sich die Rückenwirbel (**J**) ab.

Die Hüftknochen (**K**) treten hervor. Wo Wirbelsäule und Hüftknochen (**L**) zusammentreffen, ist eine kleine Erhebung erkennbar. Die Gesäßmuskeln (**M**) bilden eine Art Schmetterlingsflügelform; und der Muskel, der das Bein mit den Hüftknochen verbindet (**N**), formt einen Bogen. Am Bein scheint der Wadenmuskel (**O**) aus einem kleineren Muskel (**P**) hervorzugehen. Der Muskel (**Q**) bildet eine gratförmige Linie. Die Achillessehne (**R**) tritt hervor, auch die Ferse (**S**) ist betont. Die Bänder am Fuß (**T**) bilden eine Art Übergang.

Der Rücken einer Frau

Das Schultergelenk (**A**) und der Muskel (**B**) prägen die Kontur der Schulter. An der Nackenbasis setzen die Rückenwirbel (**C**) an. Beachten Sie ferner die vom Fettgewebe der Schulter gebildete Erhebung (**D**).

In der Mitte des Rumpfes zeichnen sich Rippen (**E**) und Rückenwirbel (**F**) ab. An der Basis der Wirbelsäule erscheint eine feine Gabelung (**G**). Am Steißbein (**I**) sehen Sie zwischen den Gesäßmuskeln eine herzförmige Ausbildung, die an Schmetterlingsflügel (**J**) erinnert. Im Nacken setzt ein Muskel (**K**) an, und auch an der Außenseite des Arms ist die Kontur eines Muskels (**L**) erkennbar.


A
B
C
D
E
F
G
H
I
J
K
K
L
M
N
O
P
Q
R
S
T
A
B
C
D
E
F
G
H
I
J
K
L

Sitzgruppen

Skizzen und Studien am Aktmodell trainieren das Verständnis für den Zusammenhang von Körperhaltung und Position der Gliedmaßen. Außerdem werden anatomische Details deutlich. So können Sie beispielsweise genau beobachten, welche Muskeln angespannt sind, wenn sich das sitzende Modell auf den Armen abstützt. Aber es ist wichtig, sich von dieser fast wissenschaftlichen Betrachtung zu lösen, um das Gesehene kreativ umzusetzen.

Wenn Sie mit schnellen Strichen sitzende Menschen skizzieren, etwa in der Bahn oder in einem Park, kommt Ihnen die Kenntnis der Aktstudien zugute. Neben der zeichnerischen Wiedergabe einzelner Menschen erhält in den Figurengruppen der Ausdruck verschiedener Sitzhaltungen große Bedeutung. Kaum eine Position gleicht der anderen, denn die jeweilige Haltung zeigt etwas von der Persönlichkeit und der momentanen Stimmung des Sitzenden. Für eine lebhafte und interessante Komposition einer Gruppe sitzender Menschen ist es deshalb ratsam, Figuren in unterschiedlichen Sitzpositionen zu kombinieren. So können Sie verschiedene Einzelskizzen von ausdrucksvollen Sitzfiguren in einem Bild zusammenstellen oder eine besonders auffällige Haltung in einer Gruppe sehr ähnlicher Figuren hervorheben. Bevor Sie mit einer schnellen Skizze beginnen, betrachten Sie zuerst den charakteristischen Ausdruck der Körperhaltung. Gehen Sie dabei von der Position des Rumpfes aus: Lehnt sich die Person etwa zurück oder schräg zur Seite? Dann folgen Sie der Haltung der Arme, Beine und des Kopfes. Mit etwas Übung können Sie durch schrittweises Vorgehen die wesentlichen Züge einer Sitzhaltung sehr schnell erfassen und dann auf das Papier bannen.

„Snug Harbor" von Charles Reid, Aquarell, 56 cm x 71 cm. Die Haltung des Mannes mit den geöffneten Schenkeln und aufgestützten Armen offenbart eine nach außen gerichtete Person, ist aber generell eher typisch für Männer. Die gefalteten Hände und gekreuzten Beine der Frau zeigen einen besonnenen Menschen.

Die Skizze von Kim English macht deutlich, daß die Posen, die der menschliche Körper beim Sitzen einnehmen kann, fast unbegrenzt sind.

Metallrahmen

Wenn Sie Ihr Öl- oder Acrylgemälde angemessen präsentieren und schützen möchten, sind Metallrahmen genau das richtige – ob komplett nach Maß gefertigt, im praktischen Bausatz aus dem Kaufhaus oder aber aus Metallprofilen selbst gefertigt.

Welche Materialien werden für einen Metallrahmen benötigt?

Für die Rahmung brauchen Sie auf Gehrung zugeschnittene Leichtmetallprofile. Diese sind in der Regel paarweise erhältlich und können problemlos von Ihnen selbst zusammengebaut werden. Die Profile haben einen Falz, der tief genug ist, um Gemälde auf Holztafeln oder über Keilriemen gespannte Leinwand aufzunehmen. Die verschiedenen Profil-Ausführungen werden in Längen von 20 cm bis zu einem Meter und unterschiedlichen Breiten angeboten. Dabei können Sie zwischen rund fünfzig Farben wählen.

Wo werden Metallprofile angeboten?

Die meisten Bilderrahmen-Fachgeschäfte führen Metallprofile, die man Ihnen möglicherweise gleich beim Kauf auf die gewünschte Länge zuschneidet.

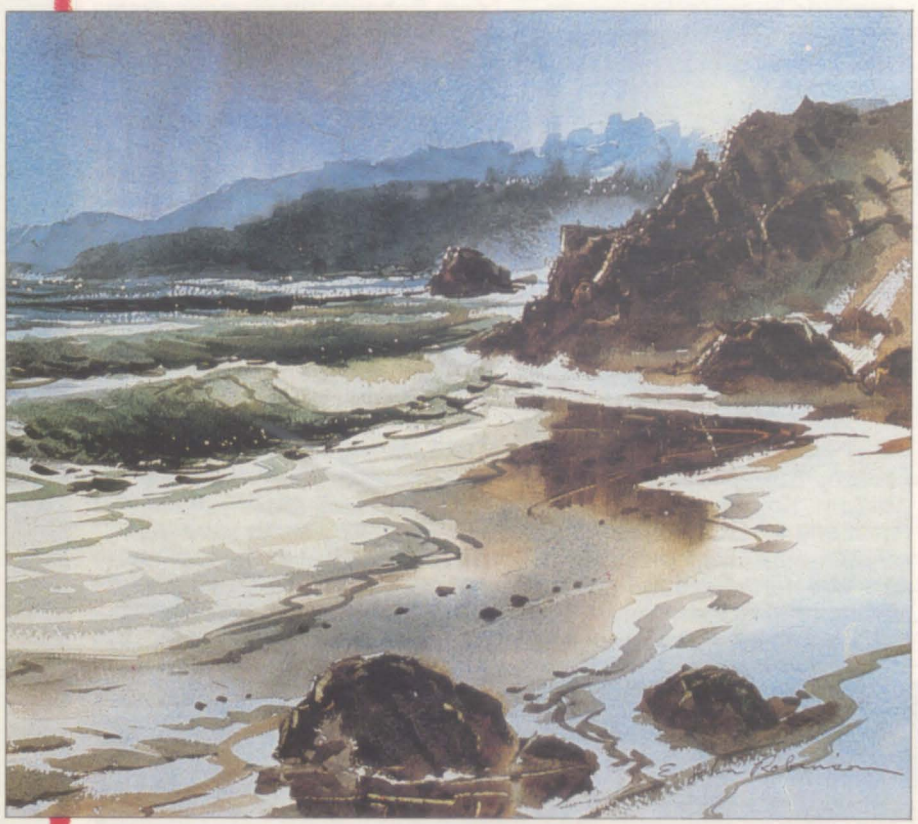
Wenn Sie die Profile selbst zuschneiden wollen, sollten Sie eine Gehrungssäge benutzen, die sich für Leichtmetall eignet. Zum Sägen der Profile gibt es spezielle Einspannvorrichtungen, damit die Ecken genau aneinanderpassen. Sie erhalten jedoch in großen Kaufhäusern und im Fachhandel komplette Metallrahmen-Bausätze. Diese bestehen aus fertig zugeschnittenen Metallprofilen, die in verschiedenen Oberflächen und Längen lieferbar sind. Die Profile lassen sich mit L-förmigen, einsteckbaren Klammern mühelos zu einem Rahmen zusammensetzen.

Eignen sich Metallrahmen auch für Aquarelle oder Zeichnungen?

Wenn Sie Zeichnungen, Drucke und Aquarelle nicht in einen Glasrahmen oder Wechselrahmen mit Holzleisten setzen wollen, können die Bilder ebenfalls mit Metallprofilen gerahmt werden. Sie benötigen jedoch zusätzlich eine Glasscheibe, ein Passepartout und eine Rahmenrückwand, um das Papier vor Staub zu schützen.

Die Abbildung zeigt verschiedene Wechselrahmen: Glasrahmen ohne Leisten sowie mit Metall-, Plastik- und Holzleisten. Rechts unten sehen Sie Aluminiumprofile. An einer Seite befindet sich jeweils das Verbindungsstück, mit denen die Profile zum Metallrahmen verbunden werden.

Vorschau auf Heft 59



In unserer **AQUARELL**-Übung zeigt Ihnen Claude Croney wie Sie die sanft geschwungenen Konturen und feinabgestuften Schattenpartien einer Dünenlandschaft in Ihrem Bild aufbauen. Richard Bolton fand sein Motiv auf dem Gelände einer Schiffswerft. **IM ATELIER** erzählt er, warum ihn von Rost zerfressene Schiffsrümpfe oder verrottetes Bootszubehör so sehr faszinieren.
Wie überzeugend ein saftiges Melonenstück oder eine durchscheinende Weintraube in einem Stilleben wirken, hängt von der Darstellung der Oberfläche ab. In der Rubrik **ÖLMALEREI** zeigen wir Ihnen auch, wie Sie eine Traube in eine Hagebutte „verwandeln" können.

Um Texturen geht es auch in **SEHEN UND VERSTEHEN.** Anhand zahlreicher Beispiele verschiedener Künstler erfahren Sie, wie Sie durch entsprechende Strich- oder Pinselführung dieses Gestaltungsmittel für Ihre Bilder nutzen können. Wußten Sie, daß man Pastellkreiden selbst herstellen kann? In **MATERIALKUNDE** erhalten Sie wertvolle Tips und erfahren, welche „Zutaten" benötigt werden.
Nur wenigen Künstlern gelingt es, auf Anhieb die wesenseigenen Formen von Vögeln darzustellen. Um ein befriedigendes Ergebnis zu erzielen, sollten Sie die Bewegungsabläufe der Tiere in **SKIZZEN UND STUDIEN** festhalten.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 59

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 59

SEHEN UND VERSTEHEN	
Oberflächen	1625
Glatte Texturen	1626
AQUARELL	
An der Nordseeküste . . .	1630
Übung: Sanddünen	1632
ZEICHENTECHNIKEN	
Formen und Leere	1636
Übung: Daumenskizzen	1639
ÖLMALEREI	
Fruchtbare Motive	1640
Übung: Leuchtende Farbflecken	1642
ATELIER	
Richard Bolton	1644
ALKYD	
Textur pur	1646
Übung: Schroffe Felsen	1647
SKIZZEN UND STUDIEN	
Gefiederte Modelle	1650
MATERIALKUNDE	
Pastellkreide – selbst hergestellt I	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

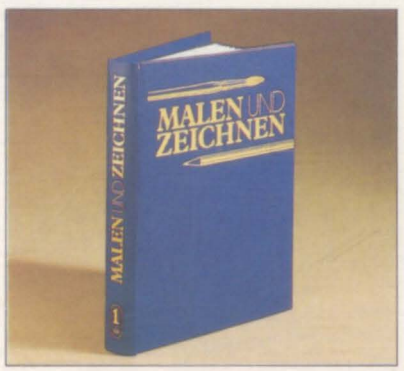
Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg. Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Joachim Seidel (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Matthias Giese, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 1628, 1629 M. Stephen Doherty, Sondra Freckelton; 1625 Rudy de Reyna; 1626 unten Norman Adams, Joe Singer; 1626 oben, 1627 Robert Zappalorti; 1630 E. John Robinson; 1636 David Friend; 1637 Robert Beverly Hale; 1638 Robert Kaupelis; 1640, 1643 Linda Cateura, David A. Leffel; 1641 Wendon Blake; 1642 Olga Zaferatos; 1644, 1645 Richard Bolton; 1650 C. F. Tunnicliffe; 1651 Paticia Van Gelder; 1652 Harry Borgman
Bildmaterial auf den Seiten 1631–1635, 1646–1649 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

Oberflächen

Seit Jahrhunderten haben sich Künstler der verschiedensten Stilrichtungen in ihren Bildern mit den unterschiedlichen Texturen von Gegenständen auseinandergesetzt.

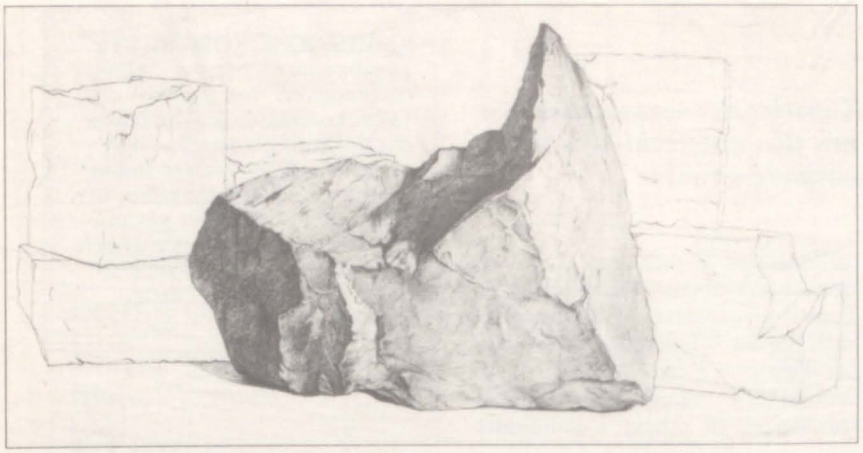
Eine überzeugende Wiedergabe der Oberflächentexturen kann nicht nur eine sinnvolle Ergänzung für eine realistische, dynamische Komposition sein, sie hat auch als eigenständiges Ausdrucksmittel Bestand. Man vermag eine Bildkomposition ebensogut auf der Verteilung der verschiedenen Texturen aufzubauen wie auf Farben und Tonwerten.

Zum Beispiel können Sie Ihrem Bild dadurch mehr Ausdruck verleihen, indem Sie zwei sehr unterschiedliche Texturen im zentralen Blickpunkt anordnen. Diese Texturkontraste fesseln das Auge des Betrachters ebenso wie Farb- oder Tonwertgegensätze. Allerdings ist auch bei der Wiedergabe verschiedener Texturen Konzentration auf das Wesentliche vonnöten: Wer beispielsweise in einem Landschaftsbild jede vorhandene Oberfläche sklavisch genau abmalt, wird ein „Flickwerk" der verschiedensten Texturbereiche erhalten. Konzentriert man sich statt dessen auf die Oberflächenstrukturen im Schwerpunkt des Bildes, können diese die Wirkung des Werkes steigern.

KLASSISCHE KONTRASTE
Es gibt eine Reihe von „Standardmotiven" mit starken Texturkontrasten, die im Laufe der Kunstgeschichte von den verschiedensten Malern immer wieder neu studiert worden sind. Einige Beispiele: glitzernder Schmuck auf Pelz; Früchte in einem Korb; Haar auf weicher Haut; Baumrinde mit zarten Blättern.

In dem Aquarell des Künstlers Rudy de Reyna verleihen die unterschiedlichen Texturen der Komposition Lebendigkeit. De Reyna hat sich besonders auf die Spannung zwischen der sanft bewegten Meeresoberfläche, der schrundigen Oberfläche der Bootsschuppen und dem Gras konzentriert.

A



LINIE, TONWERT, TEXTUR

Eine Möglichkeit, Oberflächen zeichnerisch zu erfassen, liegt im Einsatz von Linien und Tonwerten. Unserer Abbildungen zeigen eine Reihe von Beispielen.

Auf einem **Stein (A)** stehen die hellen und dunklen Flächen in starkem Kontrast zueinander, und die Oberflächen weisen dunkle Risse und Schründe auf. Mit einem weichen Bleistift können Sie die Schatten herausarbeiten, die durch scharfe Konturen begrenzt werden. Diese Kanten setzen sich deutlich hell gegen dunkel ab.

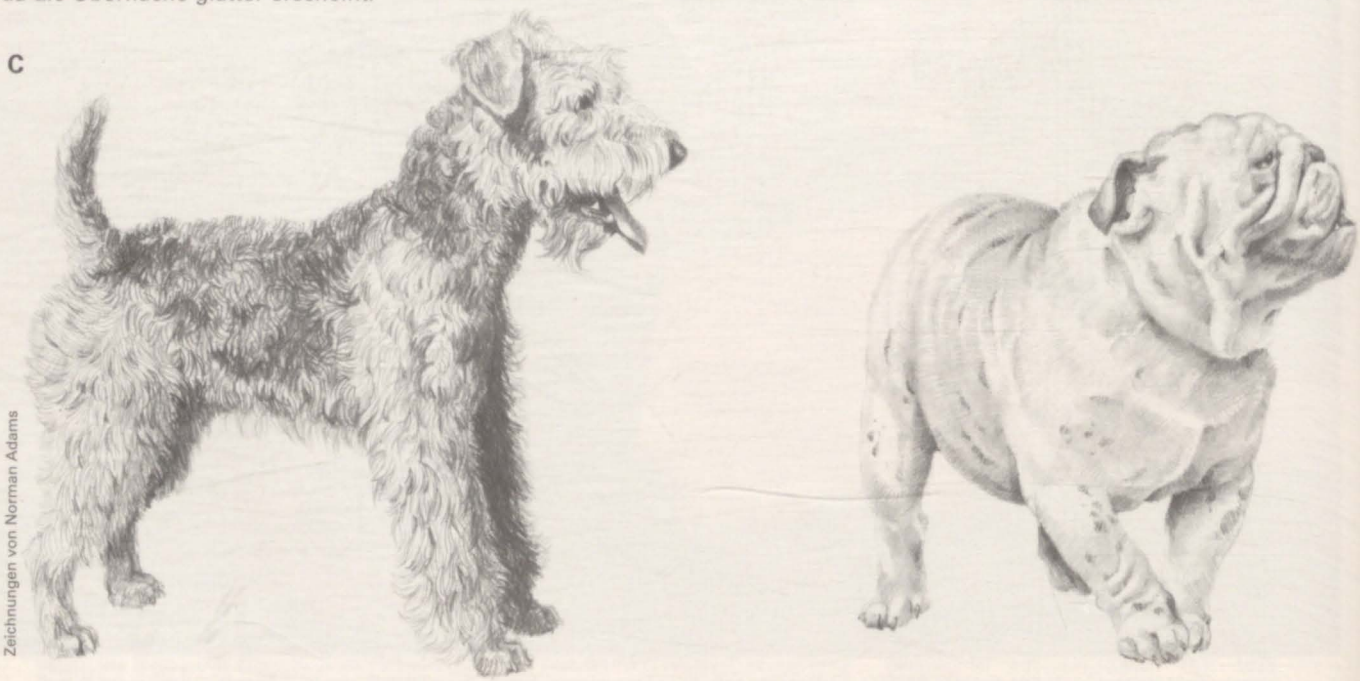
Zerknülltes Papier (B) zeigt scharfe, steife Falze zwischen klar voneinander abgegrenzten Flächen. Die einzelnen Flächen zeigen nur sehr zarte, kontrastarme Tonwertunterschiede, die aber im Zusammenspiel ein kontrastreiches Muster bilden. Die präzise Wiedergabe oder Hell-Dunkelverteilung in fein abgestuften Grauwerten ist entscheidend für die Darstellung von Papiertexturen.

B

Zeichnungen von Robert Zappalorti

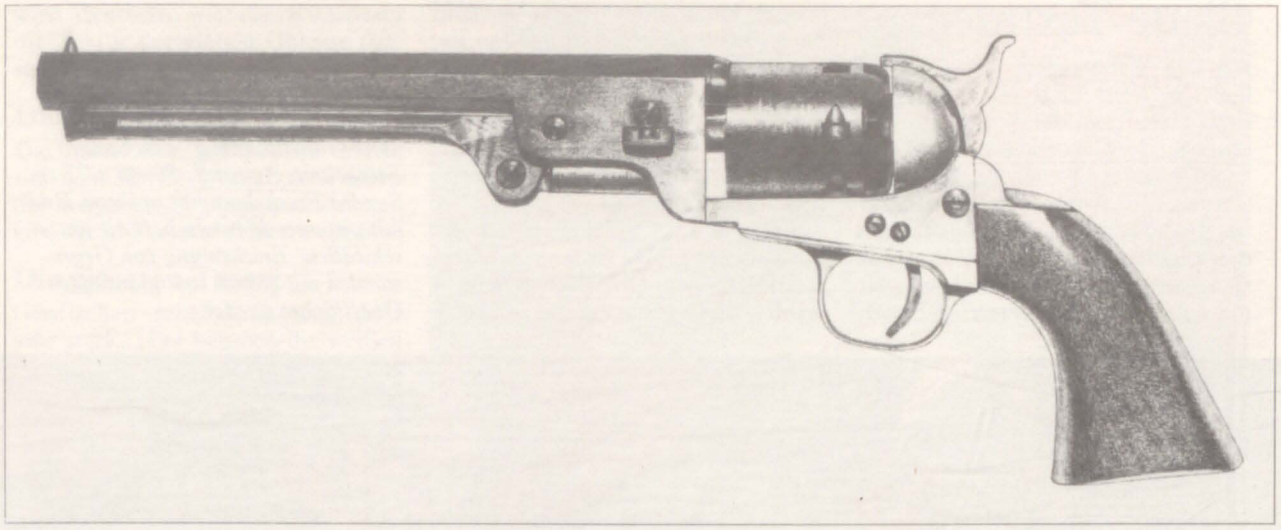
Fell und Haar (C) vermittelt man mit Strichen unterschiedlicher Dicke und Länge, die in mehreren Strichlagen über einen Basistonwert gelegt werden. Langes Haar (links) erfordert kräftige Striche, die am Rand und in hellen Stellen als klare Linien erkennbar sind. Für kurzes Haar werden die unterliegenden Tonwertflächen stärker modelliert und mit zarten Strichen überarbeitet, da die Oberfläche glatter erscheint.

C

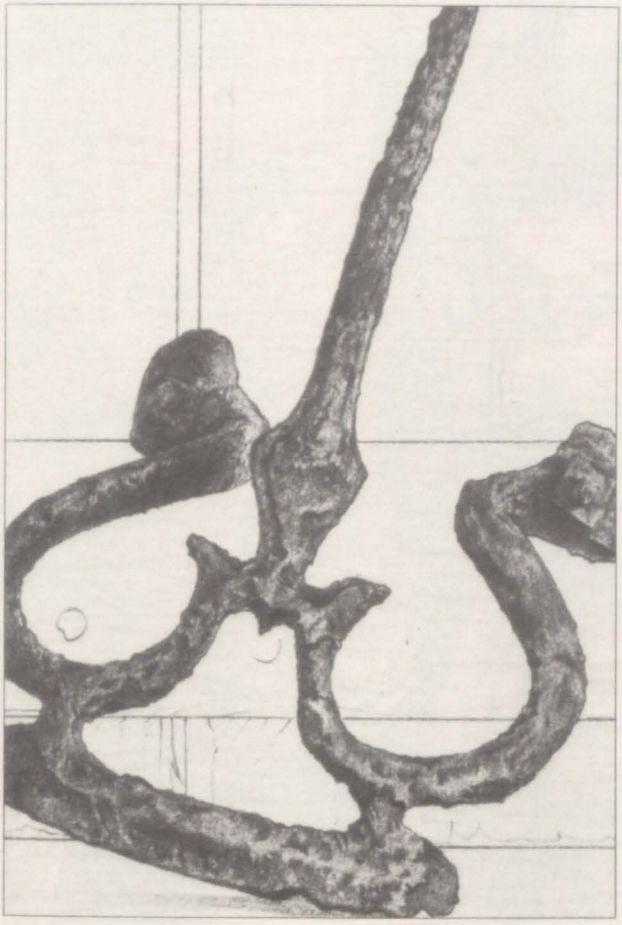


Zeichnungen von Norman Adams

D



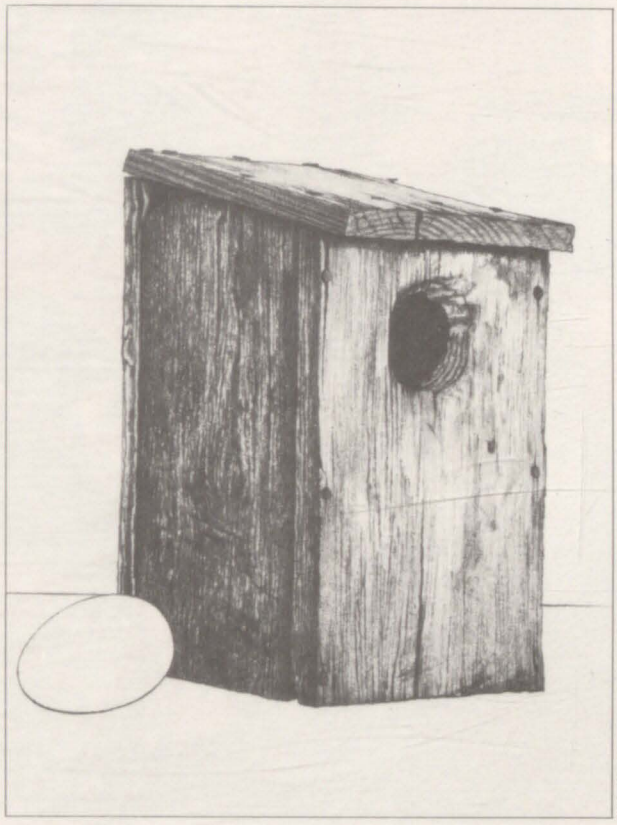
E



Die harte, schimmernde Oberfläche von poliertem **Metall (D)** benötigt stark akzentuierte Tonwertkontraste. Zwischen hell und dunkel gibt es kaum vermittelnde Grautöne, so daß die Übergänge sehr abrupt, aber doch gleichmäßig sind.

Rostiges Metall (E) reflektiert so gut wie gar nicht, daher sind die Tonwerte gleichmäßig gedämpft. Ein Muster aus mittleren bis dunklen Tönen mit weichen Übergängen zeigt die zerfressene Oberfläche.

F



Auch **Holz (F)** reflektiert das Licht nur sehr wenig und läßt sich mit mittleren bis dunklen Tonwerten und sanft ineinander übergehenden Schattierungen vermitteln. Die charakteristische Maserung wird mit einem Muster aus unterschiedlich dicken Linien und einigen sehr dunklen Flecken dargestellt. Im Zentrum der Maserung verbreitern sich Linien oft deutlich und werden dunkler. Im Schatten erscheint die Holzstruktur als freistehende helle Linien.

Alle Zeichnungen von Robert Zappalorti

Glatte Texturen

Bei der Wiedergabe von Materialien, die sehr glatt oder glänzend sind, sollte man darauf achten, daß umliegende Gegenstände oder das Licht von der Oberfläche reflektiert werden. Je glatter ein Gegenstand ist, um so stärker ist im allgemeinen die Lichtmenge, die von ihm zurückgestrahlt wird. Metall spiegelt die Umgebung in verzerrter Form; andere Materialien, wie etwa Glas, haben klare Glanzlichter. Diese Eigenschaften glänzender Objekte machen sie für die Schulung der Beobachtungsgabe und zum Üben der zeichnerischen oder malerischen Wiedergabe von Oberflächen besonders interessant.

Auch Sondra Freckelton hat für ihr Stilleben einige Gegenstände mit reflektierenden Oberflächen ausgewählt. Bei genauer Betrachtung

„Die Gartenplanung" von Sondra Freckelton. Aquarell, 80 cm x 77 cm. Sondra Freckelton gibt in ihrem Bild mit virtuoser Meisterschaft die unterschiedliche Erscheinung von Gegenständen mit glatten und glänzenden Oberflächen wieder.

Sammlung The Kemper Group, Chicago. Photo mit frdl. Gen. Franklin and Struve Gallery, Chicago.

wird deutlich, wie die Künstlerin die Textur der glatten Objekte darstellt.

Die Kaffeekanne:

Die glänzende Oberfläche dieses silbrigen Metalls spiegelt die Farben der umgebenden Gegenstände und gibt deren Formen verzerrt wieder.

Die gläserne Tasse:

Glasflächen reflektieren das Licht sehr stark. Hier betonen die weißen Glanzlichter das geriffelte Muster der Teetasse.

Die Stifte:

Indem sie das Glanzlicht auf der Oberseite des pinkfarbenen Filzstiftes etwas abtönt, deutet die Künstlerin eine glatte, aber leicht stumpfe Oberfläche an. Die Beschaffenheit des silbernen Schreibers kommt hingegen durch einen weißen Streifen als Reflexlicht gut zur Geltung.

Glänzendes Papier:

Das Papier der beiden Bücher glänzt ein wenig, so daß es in einem klaren Weiß erscheint. Die stumpfere, rauhe Oberfläche von Zeitungspapier zum Beispiel würde etwas gelblich oder grau wirken.

Die Lampe:

Obwohl die Lampe die Hauptlichtquelle in dem Bild ist und sie den Gegenständen Glanzlichter verleiht, spiegelt sie ihrerseits ein entferntes Fenster. Dieses Lichtmuster verdeutlicht, daß der Lampenschirm aus Glas besteht. Ähnlich wie die Kanne reflektiert der Messingfuß Farben der Umgebung.

Die Textilien:

Die Oberflächen der Tischdecke und der Patchwork-Decke stehen im deutlichen Kontrast zu den glatten Gegenständen dieses Stillebens: Sie reflektieren gar kein Licht. Der Glanz von Textilien hängt normalerweise von ihrem Material und ihrer Webart ab. Vergleichen Sie beispielsweise den Glanz von Seide oder Kunstseide mit der stumpfen Textur von Wolle oder Rupfen.

Die Ausschnitte verdeutlichen, wie das Nebeneinander verschiedener Farbflächen und die klare Form der Glanzlichter den Eindruck glänzender Oberflächen erzeugen können.

An der Nordseeküste . . .

Frischen Küstenmotiven geben Sie die richtige Würze, wenn Sie die verschiedenen Aquarelltechniken einzusetzen wissen.

Bevor Sie ein Aquarell von einer Küstenlandschaft anfertigen, sollten Sie sich mit den verschiedenen Techniken vertraut machen, die sich für die Darstellung dieses Sujets am besten eignen.

Abgestufte Farbverläufe

Geschwungene Dünenlandschaften lassen sich gut durch Farbaufträge mit weichem Verlauf von Hell nach Dunkel wiedergeben. Mit diesem Farbauftrag bringen Sie auch besondere Lichtwirkungen, wie etwa bei einer von Nebel verhüllten Küste, zur Geltung.

Körnige Farbaufträge

Wenn Sie die Farbe in der Trockenpinseltechnik großzügig auf rauhem Papier auftragen, erzielen Sie interessante körnige Texturen, mit denen man gut die rauhe Oberfläche von Felsgestein darstellen kann.

Naß-in-naß-Technik

Um Reflexionen von Himmel oder Felsen in flachem Wasser zu malen, werden die entsprechenden Partien angefeuchtet. Dann wird am oberen Bildrand eine kräftige Mischung der Farbe der reflektierenden Felsen oder des Himmels aufgetragen und mit klarem Wasser nach unten hin verteilt. Mit einem Flachpinsel können Sie kleine Wellen oder Steine andeuten.

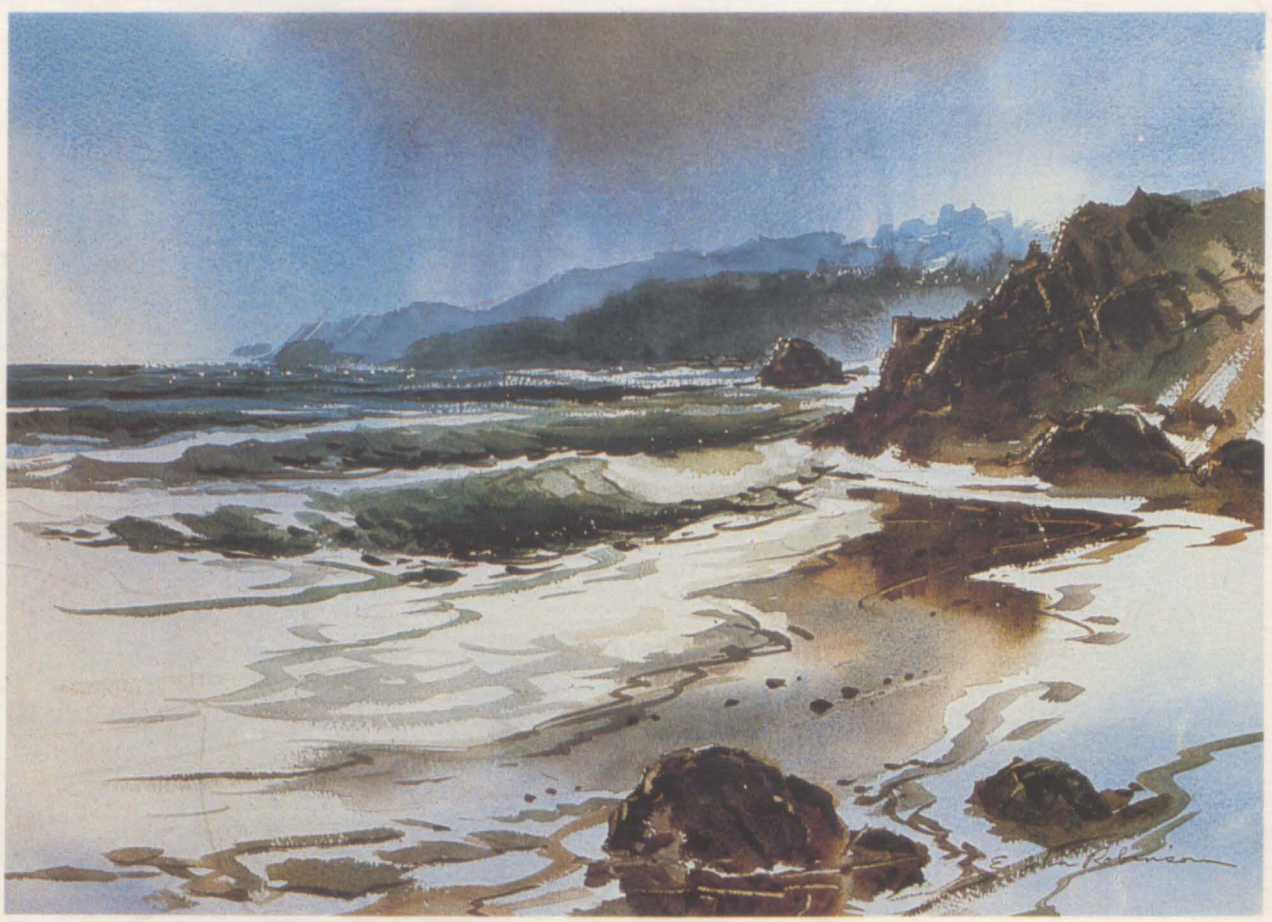
Abdruck-Technik

Wenn Sie zerknülltes Papier in Farbe tauchen und fest auf Ihr Bild drükken, erhalten Sie einen bizarr anmutenden Abdruck. So entstehen etwa grobe Texturen für Felsen.

KÜSTENMOTIVE

Beobachten Sie dieselbe Küstenpartie bei unterschiedlichen Lichtverhältnissen: Um die Mittagszeit wirken felsige Klippen meist nicht sehr beeindruckend, weil die Sonne hoch am Himmel steht und das gleichmäßig helle Licht nur wenige Schatten erzeugt. Am späten Nachmittag jedoch läßt die nun tiefstehende Sonne dunkle Schatten und Silhouetten entstehen – die vordem etwas monotonen Felsen wirken jetzt ausgesprochen dramatisch, geheimnisvoll und majestätisch.

„Regen im Norden" von E. John Robinson, Aquarell, 36 cm x 51 cm. Die dunkelvioletten Wolken bilden einen wirkungsvollen Kontrast zu den hellen Reflexionen auf dem Wasser, während sich die Formen der Wellen harmonisch mit den Felsen ergänzen. Dieses interessante Wechselspiel von Gegensatz und Entsprechung verleiht dem Aquarell Spannung.



DÜNEN BEI SONNENSCHEIN
An einem sonnigen Tag nimmt Sand einen goldfarbenen Ton an. Als Farbton eignet sich Lichter Ocker – verwenden Sie kein intensives Kadmiumgelb, da es unnatürlich wirkt –, der mit einer Spur Siena gebrannt gedämpft wird. Kühlere Schatten setzen sich kontrastreich ab, wenn Sie etwas Kobaltblau hinzufügen. Das Wasser kann am Ufer eine leichte Türkisfärbung annehmen.

DÜNEN BEI BEDECKTEM HIMMEL
An einem trüben Tag verändert sich die Farbe des Sandes von Grund auf. Der Goldton spielt nun ins Graue, und die Schatten wirken im Farbton etwas wärmer. Der Strand wird mit Lichter Ocker und Siena gebrannt gemalt, aber man fügt nun sowohl dieser Mischung als auch dem Kobaltblau im Schatten etwas Paynesgrau hinzu. Das Meer wirkt an regnerischen Tagen meist sehr dunkel.

KLIPPEN IM SONNENLICHT
Auch der Farbton der Felsklippen hängt von den Lichtbedingungen ab. Für einen Sonnentag eignet sich eine Mischung aus Lichter Ocker mit einem höheren Anteil Siena gebrannt als bei den goldfarbenen Dünen. Hellere Partien werden mit Akzenten von etwas Krapplack dunkel versehen und die Schattenpartien erhalten unterschiedliche Anteile Kobaltblau.

KLIPPEN BEI BEDECKTEM HIMMEL
Dieselben Klippen nehmen an einem grauen Tag einen völlig anderen Farbton an. Wie bei den Dünen wird den Farbmischungen Lichter Ocker, Siena gebrannt und eine Spur Paynesgrau hinzugegeben; die schattigen Bereiche erhalten außerdem etwas mehr Siena gebrannt. Das Meer wirkt ebenfalls grau und wird mit einer Mischung aus Lichter Ocker und Paynesgrau angedeutet.

Übung: Sanddünen

Es sind die mattsilbrig und hell schimmernden Farbtöne, die viel zur Schönheit von Sanddünen beitragen. Claude Croney gestaltet dieses Strandmotiv in blassen Farben und mit gezielt eingesetzten Pinselstrichen, die den Konturen der Dünen folgen und ein lebhaftes Wechselspiel von Licht und Schatten entstehen lassen.

1. Die ersten Farbaufträge

Zunächst zeichnet der Künstler mit einem Bleistift zart die Horizontlinie sowie die sanften Umrisse der Dünen ein. Einige Büschel Dünengras sowie die Schattenpartien deutet er nur schemenhaft an.

Beginnen Sie mit der Partie des Himmels, und tragen Sie mit schwungvollen Pinselstrichen verdünntes Kobaltblau auf. Fügen Sie für die schattigen Teile der Wolken etwas Lichter Ocker gebrannt hinzu, für die hellen Stellen nehmen Sie mit einem sauberen, fast trockenen Pinsel wieder etwas Farbe auf. Zum Horizont hin sollte der Farbauftrag deutlich heller werden.

Wenn diese Partie getrocknet ist, kann der schmale dunkle Meeresstreifen mit trockenem Pinsel und Indigo in gesättigter Farblösung aufgetragen werden. Nach unten hin schwächen Sie den Farbauftrag mit einem Papiertuch ab, wodurch der Eindruck schäumender Brandung entsteht.

2. Erste Farbe der Dünen

Für die hellsten Bereiche der Dünen bereitet Croney eine Mischung aus Siena natur, Siena gebrannt und Kobaltblau vor, die er mit sehr viel Wasser verdünnt. Mit diesem blassen Farbton setzt er breite geschwungene Pinselstriche auf das Papier, die der Richtung der Dünenformen folgen. Die Schatten können Sie zart mit etwas mehr Kobaltblau andeuten.

1

2

3

3. Weitere Dünengestaltung

Wenn diese ersten Farbtöne getrocknet sind, arbeiten Sie die Formen der Dünen genauer aus, indem Sie ihre Schatten mit einer dunklen Mischung der Farben aus Schritt 2 einfügen. Wichtig ist, daß die Richtung des Lichteinfalls beibehalten wird. Hier liegen die schattigen Bereiche jeweils rechts von allen gerundeten Formen. Folgen Sie daher mit freien lockeren Pinselstrichen den Konturen der Dünen, und lassen Sie auf der linken Seite das weiße Papier durchscheinen, damit der Eindruck von hell beleuchtetem Sand entsteht. Sollten Ihre Pinselstriche zu hart wirken, können Sie die Ränder mit einem feuchten Pinsel oder einem Papiertuch abschwächen. Um den hellen Mittelgrund in der Komposition hervorzuheben, wird über die gesamte Vordergrundpartie ein leichter Schattenfarbton gelegt.

4

4. Das Dünengras

Im Gegensatz zu den zarten Farbtönen des Sandes werden die Büschel des Dünengrases oben auf den Dünenkämmen mit groben trockenen Pinselstrichen angedeutet. Für die helleren Partien nehmen Sie am besten eine Mischung aus Hookersgrün und etwas Siena gebrannt; die dunkleren Gräser werden dann mit Hookersgrün und Lichter Ocker gebrannt eingefügt. Malen Sie die dichteren Büschel mit flachgehaltenem Pinsel, damit faserig durchbrochene Texturen entstehen. Die einzelnen Halme werden dagegen mit der Pinselspitze und dunkler Farbe in einer Bewegung von unten nach oben ausgeführt. Das gleiche gilt für die dünnen Halme im Vordergrund. Die Grasbüschel auf den Dünen verstärken die hügeligen Formen.

5. Gräser und Texturen

Die dunkelsten Schattenpartien des Strandhafers vertieft der Künstler mit einer kräftigen Mischung aus Hookersgrün, Siena gebrannt und Ultramarin, die er trocken mit flach gehaltenem Pinsel aufträgt. Dieselbe Mischung können Sie auch für weitere Grashalme im Vordergrund verwenden. Drücken Sie den Pinsel dabei nur leicht auf, und folgen Sie der Aufwärtsbewegung des Grases.

Nun wird im Vordergrund die Textur des Sandes angedeutet – aber übertreiben Sie nicht! Legen Sie mit Hookersgrün und Siena gebrannt eine wäßrige Mischung an, und spritzen Sie diesen Farbton diagonal über die Vordergrundpartie, um den Verlauf der Dünen zu verdeutlichen.

5

6. Weitere Schatten

Die weich fließenden Formen der Dünen gewinnen an Plastizität, wenn ihre Schattenbereiche durch weitere deutlich umrissene Pinselstriche mit Siena natur, Siena gebrannt und Kobaltblau akzentuiert werden. Setzen Sie die Farbflecken jedoch so, daß sie an verwehtes Laub erinnern, das sich in einer Senke gesammelt hat. Geben Sie dieser Mischung einen weiteren Spritzer Kobaltblau hinzu, und deuten Sie mit der Pinselspitze die dünnen langgezogen Schatten an, die die Halme auf den Abhängen werfen.

6

7

7. Letzte Feinheiten

Der sehr helle Farbton der Dünen kommt viel besser zur Geltung, wenn der Hintergrund weiter abgedunkelt wird.

Feuchten Sie deshalb die Partie des Himmels erneut ganz leicht an, und vertiefen Sie seine Farbe durch eine dünne Lasur aus Ultramarin und Paynesgrau. Arbeiten Sie äußerst behutsam, damit die darunterliegenden Farbverläufe keinen Schaden nehmen. Vergewissern Sie sich also, daß Sie mit dem Pinsel genügend Farbe aufgenommen haben, und gehen Sie dann mit ein oder zwei raschen Pinselstrichen über das Papier, so daß eine einheitliche Lasurschicht entsteht.

Wenn die Bereiche des Himmels getrocknet sind, erhält auch das Meer mit einer Mischung aus Indigo und einem Spritzer Ultramarin einen dunkleren Ton, so daß es einen starken Kontrast zu den sonnenbeschienenen Dünen bildet. Diese Mischung sollte wie beim ersten Farbauftrag recht trocken sein, damit die rauhe Textur des Papiers gut zur Geltung kommt und die weißen Flecken erhalten bleiben, die Schaumkronen andeuten. Sollten Sie Schwierigkeiten haben, diese Trockenpinseltechnik mit einem Aquarellpinsel zu erzielen, dann versuchen Sie es doch einmal mit einem flachen Borstenpinsel.

Auf Motivsuche

Wie wird aus einem reizvollen Motiv – beispielsweise einer Klippe oder einer Düne – ein ausdrucksvolles Bild? Erfolgversprechend scheint das Zusammenwirken verschiedener Bildelemente zu sein, die sich zu einer dynamischen oder ausgewogenen Bildaussage verdichten: Suchen Sie in dem Motiv entweder nach Gegensätzen und Kontrasten oder nach Elementen, die sich entsprechen und harmonisch ergänzen.

Gegensätze bringen Spannung ins Bildgeschehen, wenn etwa eine zunächst langsam rollende Welle krachend an einer zerklüfteten Klippe zerschellt. Weitere Kontraste entstehen zum Beispiel, wenn sich über einer großen ruhigen Wasserfläche drohende Sturmwolken auftürmen oder bei einem bedeckten Himmel vereinzelte Sonnenstrahlen zwischen den grauen Wolken hervorbrechen und den nassen Strand beleuchten.

Bildelemente, die sich entsprechen oder harmonisch verbinden, geben Ihrem Aquarell Ausgewogenheit. Denken Sie nur an die langgezogenen Wellen, die in rhythmischer Abfolge gegen die Küste branden und die ihre Entsprechung in den länglichen Wolkenbändern am Horizont finden oder an die explosionsartige Verteilung der Brandung, die in ihren Formen denen der wogenden Kumuluswolken ähnelt.

WAS SIE BRAUCHEN

- Einen Bogen rauhen Aquarellkarton, 30 cm x 35 cm
- einen Rundpinsel Nr. 10, einen flachen Borstenpinsel
- eine Palette mit sieben Farben: Kobaltblau, Lichter Ocker gebrannt, Indigo, Siena natur, Siena gebrannt, Hookersgrün und Ultramarin.

Formen und Leere

Eine gute Zeichnung zeigt nicht nur die „Oberfläche der Wirklichkeit" – sie spiegelt Empfindungen wider, weckt Emotionen. Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Plazierung der Bildelemente auf dem Papier.

Zwei Zeichnungen, zweimal beinahe das gleiche Format. Und doch ist kaum ein größerer Gegensatz denkbar als zwischen der Tuschzeichnung „Hotei betrachtet einen Hahnenkampf" des japanischen Meisters Musashi und „Kain und Abel", einer Arbeit des Renaissancemalers Cambiaso. Beide Zeichnungen gewinnen ihre Stimmung, ihre Spannung und Eigenheit aus der Stellung der Bildelemente auf der Fläche, der Verteilung von leerem und belebtem Raum.

Musashi zeigt einen alten Mann, versunken in seine Betrachtungen. Nachdenklich hat er den Kopf auf die Hände gestützt. Das Bild strahlt eine meditative Ruhe aus, eine Atmosphäre der Kontemplation, die vor allem aus der meisterhaften Raumaufteilung erwächst: Der hohe, leere Raum bildet das Gegengewicht zu den dunklen Figuren; dieser Kontrast schafft Ruhe und Ausgewogenheit.

Ganz anders Cambiaso: Seine dramatisch gespannten Figuren scheinen die Grenzen des Bildes mit ihren Gesten zu sprengen; sie drängen aus dem Bildfeld hinaus dem Betrachter entgegen. Die gleiche Gruppe vor einem weiten, leeren Hintergrund würde längst nicht diese wuchtige Wirkung erzielen.

Aus diesen Bildern sprechen nicht nur die unterschiedlichen Temperamente der Künstler, sondern auch die kulturellen Unterschiede in der Auffassung über die Bildaufteilung. Für die japanischen Zenmaler war das leere Bildfeld von gleicher Be-

„Hotei beobachtet einen Hahnenkampf" von Miyamoto Musashi, Tusche auf Papier, 80 cm x 30 cm.

Sammlung Mr. Yasuzaemon Matsunaga, Kanagawa, Japan

Woodner Family Collection I., New York

„Kain und Abel" von Luca Cambiaso, lavierte Federzeichnung, 28 cm x 15 cm. In genialer Weise paßt der Künstler die Figuren in das Bildformat ein, ohne daß eine Form – wie etwa der Umhang – von den Bildrändern angeschnitten wird. Dadurch entsteht ein geballter Eindruck, der die Vitalität der Bewegungen noch betont.

Mit frdl. Genehmigung Barber Institute of Fine Arts, Birmingham

deutung wie die konkreten Formen, da nach ihrer Auffassung alle Formen der Leere entspringen.
Die Meister der Renaissance hingegen sahen den Menschen als „Maß aller Dinge"; der Beginn einer selbstbewußten Individualität. Die menschliche Vitalität und Bewegung wurde zum bestimmenden Element der Kompositionen.

Intuitiver Rhythmus

Wenn ein guter Zeichner ein Blatt mit Formen und Figuren füllt, wird er, ob bewußt oder unbewußt, den Räumen auf diesem Blatt ihren eigenen, spannungsreichen Rhythmus geben. Dieses unbewußte Gefühl für Rhythmus und Raumaufteilung erwächst aus dem Gefühl des kreativen, sensiblen Menschen für das, was er als schön und harmonisch empfindet. Rembrandt hatte sicher nicht die Absicht, ein durchkomponiertes, bewußt gestaltetes Blatt zu schaffen, als er diese raschen Porträtskizzen notierte. Sein genialer Sinn für das Schöne brachte ihn aber dazu, eher zufällig eine Raumaufteilung zu finden, die voll harmonischer Bewegung ist: Wie in einem Reigen scheinen die kleineren Skizzen um den kompakten „Ruhepol" des dicken Mannes zu kreisen.

„Ein Studienblatt" von Rembrandt van Rijn. Lavierte Federzeichnung mit Rötel, 22 cm x 23 cm. Die unterschiedlichen Größen der Portraits, die variierende Strichstärke und die Betonung einzelner Figuren sorgen für eine ausgewogene, aber auch bewegte Aufteilung des meisterlichen Skizzenblattes.

Durch die zweitgrößte Figur links unten, die aus dem Bild blickt, scheint das Kreisen sogar noch eine Richtung zu erhalten. Das Blatt wirkt so lebendig, daß man meint, in jedem Strich die Meisterschaft Rembrandt van Rijns zu spüren.

Übung: Daumenskizzen

Der erste Strich ist immer der schwerste Teil einer Zeichnung. Die Angst vor dem leeren Blatt, die jeder Künstler kennt, muß erst überwunden werden. Probieren Sie einmal einen Trick aus, den viele professionelle Zeichner anwenden und der gleichzeitig das Gefühl für die Komposition und die Raumaufteilung schärft: Fertigen Sie von Ihrem Motiv Daumenskizzen an. Diese kleinen, schnell notierten Skizzen haben ihren Namen von ihrem typischen Format. Sie sind tatsächlich, wie in unserem Beispiel, nur wenig größer als ein Daumennagel. So kann man rasch und ökonomisch ein Sujet von allen kompositorischen Seiten „beleuchten" und die Wirkung der einzelnen Ansätze miteinander vergleichen.

Sie sollten sich für Ihre ersten Versuche ein nicht zu kompliziertes Motiv wählen. Fertigen Sie von verschiedenen Standpunkten aus kleine, schnell und flüssig notierte Skizzen an. Lassen Sie sich dabei von Ihrer Intuition leiten. Sie werden erstaunt sein, wie leicht das kleine Format dieser „über den Daumen gepeilten" Skizzen die Beurteilung der Raumaufteilung macht.

In unserem Beispiel zeigt die erste der kleinen Skizzen formatfüllend die Baumkrone (A), Skizze B stellt den Baum in seine Umgebung und Skizze C ist der „klassische" Ansatz mit dem etwas aus dem Zentrum gerückten Baum. In genaueren Studien (D, E) werden Ansätze aus den Daumenskizzen weiterentwickelt.

Alle Zeichnungen von Lawrence Wood

Fruchtbare Motive

Die Wiedergabe der Oberflächen bildet den eigentlichen Reiz in der Darstellung eines Früchtestillebens.

Früchte, aber auch Gemüse sind je nach Sorte in der Erscheinung der Oberfläche sehr unterschiedlich. Um dieses Aussehen, von durchscheinend bis opak oder glatt bis rauh, überzeugend wiederzugeben, sind Ölfarben hervorragend geeignet. Transparente Lasurschichten bauen eine durchscheinende Farbigkeit auf, und fließende Übergänge mit hellen Glanzlichtern geben glatten Früchten das richtige Aussehen. Deckende Mischungen, mit kurzen Pinseltupfern aufgetragen, vermitteln hingegen den Eindruck einer rauhen Oberfläche.

Bei der Wahl der Ölfarben sollten Sie bereits die beabsichtigte Oberflächenwirkung der Gegenstände Ihres Früchtestillebens bedenken.

Die Wahl der Farben

Jede Ölfarbe ist unterschiedlich transparent. Für durchscheinende oder leuchtende Früchte sollten Sie Farben verwenden, die den hellen Untergrund nicht vollständig verdecken. Ultramarin, Chromoxid feurig, Siena natur und Siena gebrannt, Alizarin-Krapplack sowie Phthaloblau sind relativ transparent. Farben wie Cölinblau, Kadmiumrot und Neapelgelb sind lichtundurchlässig. Oft geben die Hersteller in ihren Prospekten die Deckkraft der Farben an.

Tip TRANSPARENTE LASUREN

Um die Transparenz einer Farbe zu prüfen, drücken Sie kleine Mengen aus der Tube auf eine Glasscheibe und halten diese gegen das Licht. Wenn Sie deckende Farben für eine Lasurschicht verwenden wollen, sollten Sie ihnen etwas Transparentpaste hinzufügen. Diese Mischung ist zwar nicht sehr klar, läßt sich aber innerhalb gewisser Grenzen als Lasurfarbe einsetzen. Wie stark Sie einen Farbton für eine Lasur verdünnen und ob Sie dafür ein Malmittel oder Terpentin verwenden, probieren Sie am besten auf einem Stück Malpappe aus. Außerdem können Sie hieran die Wirkung verschiedenfarbiger Untermalung erproben.

1

2

3

4

TRAUBE ODER HAGEBUTTE

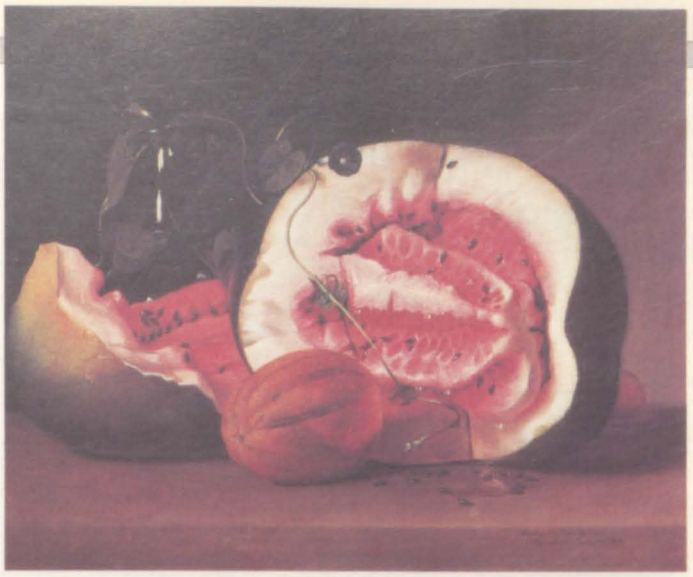
Wie Sie mit derselben Untermalung eine Weintraube und eine Hagebutte darstellen können, zeigen die nebenstehenden Abbildungen:

1. Malen Sie zunächst die Grundform beider Früchte mit einer Mischung aus Kadmiumrot und Elfenbeinschwarz. Für den Hintergrund empfiehlt sich ein gedeckter Farbton.

2. Auch der Schatten ist für beide Ausgestaltungen gleich: ideal ist ein leicht verdünntes Umbra natur.

3. Übermalen Sie für die Weintraube den Untergrund mit Kadmiumrot und etwas Alizarin-Krapplack. Da sich das durchscheinende Licht an der Schattenseite fängt, setzen Sie hier ein mit Weiß aufgehelltes Kadmiumgelb auf. Der Rotton der Untermalung scheint auch durch diese Lasurschicht. Die Lichtreflexionen im Schatten der Frucht entstehen durch kleine Farbtupfer.

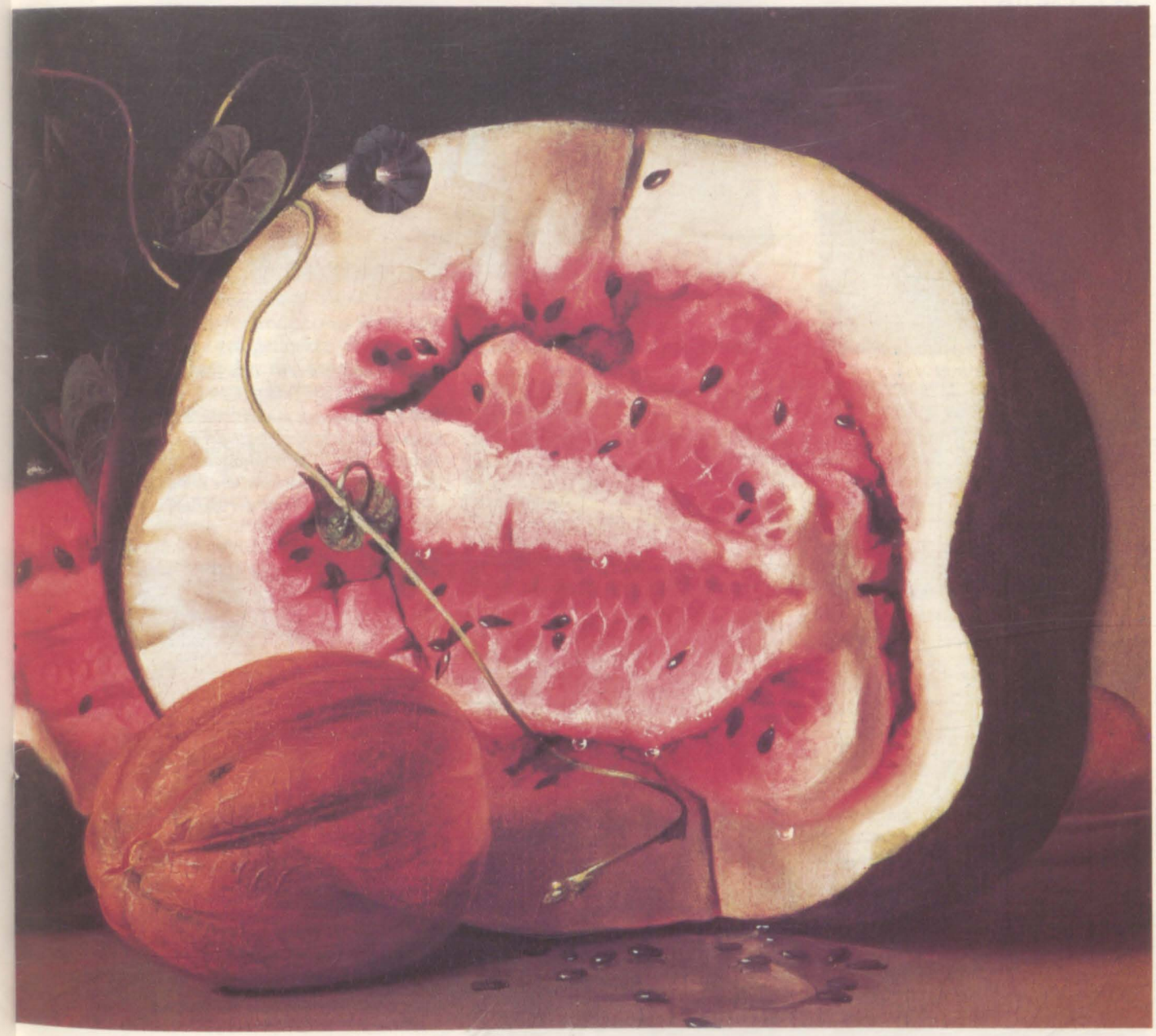
4. Damit aus der Untermalung eine Hagebutte wird, überarbeiten Sie die Form mit reinem Kadmiumrot. Das weiße Glanzlicht ist hier kleiner als bei der Traube, und anstelle des gelblichen Lichts sitzt ein dunkler Schatten. Ein kleiner Stiel vollendet die Illusion.



Reflexionen

Raphaelle Peale erzielte das leuchtende Rotorange des Fruchtfleisches der Wassermelone durch lasierende Farben, die – wie der Ausschnitt zeigt – in dünnen Schichten über die gesamte Leinwand verteilt sind. Das einfallende Licht scheint die Farben zu durchdringen und wird wieder reflektiert, gerade so, als habe der Künstler durchscheinendes Buntglas als Malgrund verwendet.

„Melonen und Purpurwinden" von Raphaelle Peale, Öl auf Leinwand, 53 cm x 65 cm.



National Museum of American Art, Geschenk von Paul Mellon

Leuchtende Farbflecken

In seinen beiden Stilleben hat Robert Kulicke die Farbe fleckenweise in zügiger Naß-in-naß-Technik mit kleinen Pinseln aufgetragen. Diese Malweise verleiht den Bildern eine lebhafte Frische: Die plastische Form der Früchte ist wunderschön herausmodelliert; die glänzende Schale der Birnen und das saftige Fruchtfleisch der Orange sind so ansprechend dargestellt, daß der Betrachter fast dazu animiert wird, von dem köstlichen Obst zu probieren.

Geschälte Orange

Robert Kulicke hat für die Orangenschale die Farbe in kleinen Tupfen unterschiedlicher Helligkeit auf eine orangefarbene Untermalung gelegt. Besonders im Übergang vom Licht zum Schattenbereich kommt die porenartige Struktur der Schale gut zur Geltung. Die hellen Reste der inneren Schale hat der Künstler mit deckenden, lockeren Strichen gesetzt, wobei er auch hier die Mischung im Schattenbereich abdunkelt. Das vertrocknete Blatt schließlich dient ihm als kontrastreicher Gegenpol zu der appetitlichen Frische der reifen Orange.

Zwei grüne Birnen

Auch bei dieser Komposition hat Robert Kulicke die Farbe fleckenweise auf den Holzgrund gelegt. Die plastische Form der Früchte ist deutlich herausgearbeitet, die Oberfläche wirkt durch weichere Übergänge weniger brüchig als im Orangen-Stilleben. Der warme Farbton in den Glanzlichtern auf der Birnenschale unterstützt zusätzlich das lekkere Aussehen der Früchte. Die recht unscheinbare Form der Mandel lockert das Bild auf und gleicht den dunklen Schatten der Birnen in der Komposition aus.

Die leuchtende Wirkung beider Stilleben hat Robert Kulicke durch eine dünne Schicht glänzenden Schlußfirnis verstärkt, der nach dem vollständigen Austrocknen der Farben aufgetragen wird.

Wenn Sie Ihrem Früchtestilleben eine besondere Stimmung verleihen wollen, sollten Sie dem Bild eine farbige Untermalung zugrundelegen, die mit dem Obst harmoniert oder wirkungsvoll kontrastiert.

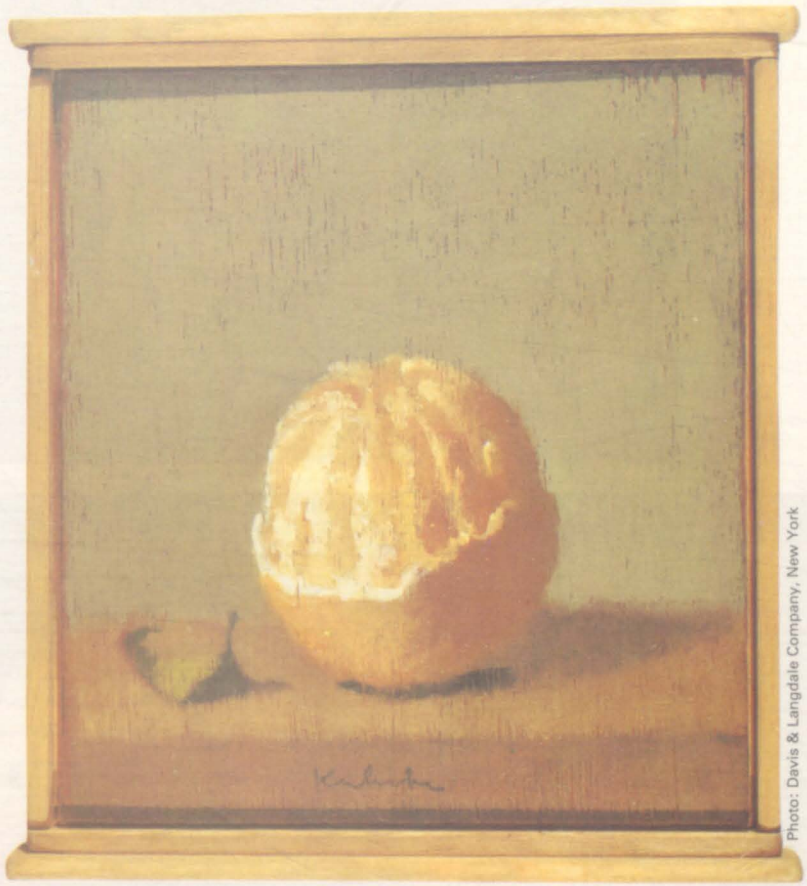


Photo: Davis & Langdale Company, New York

„Geschälte Orange mit Blatt" von Robert M. Kulicke, Öl auf Holz, 18 cm x 17 cm. Die doppelte Holzeinfassung des Gemäldes an der oberen und unteren Bildkante erinnert an die Rahmungen mittelalterlicher Heiligenbilder, die Robert Kulicke besonders schätzt.

„Zwei grüne Birnen" von Robert M. Kulicke, Öl auf Holz, 23 cm x 36 cm. Um dem Bild eine einheitliche Farbanmutung zu verleihen, legte der Künstler zunächst eine Untermalung aus verdünntem Siena natur an, die er bis auf die opake Farbschicht der Birnen halbdeckend übermalte.

Photo: Davis & Langdale Company, New York

Übung: Kochtopf und Flasche

David A. Leffel arrangierte für unsere Übung ein Stilleben, das er geschickt mit wenigen Farblasuren und Lichtakzenten wiedergibt.

1. Die erste Farbschicht

Nachdem Sie den Kochtopf und die Flasche in groben Zügen skizziert haben, legen Sie die zwei Hauptelemente mit stark verdünntem Ultramarin und einem Spritzer Umbra gebrannt an. Verwenden Sie dafür einen runden Borstenpinsel. Dunkle und schattige Bereiche sollten Sie bereits jetzt mit dem Farbton andeuten, helle Partien aussparen.

2. Lasierende Farbgebung

Mit derselben Mischung deutet David A. Leffel die Schatten auf dem Tisch und im Hintergrund an, in lichten Partien mischt er Weiß hinein. Den dunklen Farbton der Bocksbeutelflasche und des Topfes trägt der Künstler mit einer Mischung aus Elfenbeinschwarz, Kadmiumgelb mittel und Kadmiumgelb dunkel lasierend auf. Für die hellen Partien gibt er noch etwas Weiß hinzu. Die gelbgefleckte Partie des Topfes entsteht mit einer Mischung aus Kadmiumgelb dunkel und etwas Ultramarin.

3. Glanzlichter setzen

Nachdem Sie die Schatten im Hintergrund noch weiter herausgearbeitet haben, können Sie mit reinem Weiß die Glanzlichter an den Gegenständen setzen, sowie die helle Fläche am Topf einfügen.

4. Die Zwiebeln

Die Zwiebeln im Vordergrund werden mit einer Mischung aus Ultramarin und Weiß modelliert. Den umliegenden, kühl anmutenden Bereich können Sie mit Ultramarin, Umbra gebrannt und etwas Schwarz wirkungsvoll in Szene setzen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Eine grundierte Malpappe, ca. 53 cm x 46 cm
- mittlere runde Borstenpinsel
- Ultramarin, Umbra gebrannt, Titanweiß, Elfenbeinschwarz, Kadmiumgelb mittel und Kadmiumgelb dunkel.

1

2

3

4

Sammlung des Künstlers

Richard Bolton

„Beim Betrachten meiner Bilder wird Ihnen sicherlich aufgefallen sein, daß ich eine Vorliebe für alte, dem Verfall preisgegebene Gegenstände habe. Tatsächlich reizen mich diese Dinge von allen Motiven am meisten."

„Ich fand diese alten, noch seetüchtigen Fischerboote auf dem Gelände einer kleinen Schiffswerft. Weil ich in meinen Bildern großen Wert auf die Darstellung von Details und Texturen lege, male ich diese Sujets besonders gern.

Der Fischkutter rechts bildet den Schwerpunkt meiner Komposition. Damit die Rumpffläche das Bild nicht zu sehr beherrscht, begrenzte ich die weit ausladende Form durch die stützenden Balken an der Bordwand und band sie durch allerlei Gerätschaften an Deck des Schiffes in die Umgebung ein. Um den Zustand des alten Schiffsrumpfes wiederzugeben, gestaltete ich die Fläche zunächst mit einer Mischung aus Englischrot dunkel, Kadmiumrot hellst und Kobaltblau.

Was rastet, das rostet

Nach dem Trocknen deutete ich die Rostspuren stellenweise mit Siena gebrannt auf der Bordwand und dem Rumpf an, indem ich die Farbe mit einem sehr trockenen Pinsel auftrug. Für die horizontalen dunklen Linien der Metallplanken des Schiffes verwendete ich eine dunklere Mischung der Farben des Schiffsrumpfes. Mit einem Rasiermesser kratzte ich dann helle Streifen heraus, wobei ich mit den Lichtakzenten der Rumpfform folgte.

Der Schatten unterhalb des Schiffes setzt sich aus Ultramarinblau und Indigo zusammen. Ich fand allerdings, daß sich dieser Bereich nicht genug absetzt und tupfte deshalb ein wenig schwarze Tusche in die nasse Farbfläche. Solange alles noch feucht war, trug ich die Farben für den Sand auf, wobei ich sie zart in die Schattenpartie verlaufen ließ, um einen fließenden Übergang zu erzielen."

Mit einer lockeren skizzenhaften Malweise gibt Richard Bolton die heiter-melancholische Atmosphäre dieser verlassen wirkenden Schiffswerft treffend wieder.

RX 35

Textur pur

„Fett auf Mager" – diese klassische Regel der Ölmalerei ist wohl jedem Künstler vertraut. Aber keine Regel ohne Ausnahme – in der Alkydmalerei kann man mit der genau umgekehrten Vorgehensweise sehenswerte Effekte erzielen.

Manche Künstler bevorzugen in ihrer Arbeit Motive, die eine Maltechnik mit besonders auffälliger Textur erfordern – das vom Licht durchbrochene Laubwerk eines Baumes etwa, oder das schroffe, zerklüftete Felsgestein an der Küste des Meeres. Durch ihre schnellen Trockenzeiten bieten hier die Alkydfarben eine Möglichkeit, die in der Ölmalerei nicht gegeben ist: Mit diesen Farben kann man schon die Untermalung eines Bildes dick auftragen und mit dem Spachtel ausformen, ohne daß beim Trocknen Risse entstehen. Diese texturierte Untermalung ist schon nach kurzer Zeit so trocken, daß sie mit feinen Lasuren bearbeitet werden kann, die ihre plastische Ausformung wirkungsvoll zur Geltung bringen.

Aber nicht nur ihre rasche Trokkenzeit macht die Alkydfarben zum idealen Medium für die pastose Malweise. Mit einer Reihe von Malmitteln kann man ihre Konsistenz und Plastizität genau bestimmen; je nach Bedarf erhält man so vom weich fließenden Medium für zarte Übergänge bis zur steifen Paste für das Arbeiten mit dem Malmesser genau die gewünschte Farbe.

Tip

DIE PASSENDE KONSISTENZ

Alkyd-Malmittel ermöglichen es dem Künstler, sich seine Farben in der Konsistenz anzumischen, die er für die jeweilige Arbeit braucht. Liquin, eine Mischung aus Naturharz und Petroleum, bewirkt eine flüssige Konsistenz für sanfte Farbverläufe. Win-Gel, ein leichtes, thixotropes Malmittel, gibt der Farbe mehr Festigkeit. Mit Oleopasto vermischt, wird die Farbe zu einer steifen Paste, die sich für die Arbeit mit dem Malmesser eignet.

„Frühlingsmuster" von S. Allyn Schaeffer, Alkyd auf Leinwand, 40 cm x 51 cm. Die Texturuntermalung der Bäume dient dem Künstler als Anhaltspunkt für die modellierende Farbgebung.

1

2

Übung: Schroffe Felsen

In dieser Übung übermalt Ferdinand Petrie eine plastische Untermalung mit Lasuren, um den schroffen Charakter des Motivs zu betonen.

1. Plastische Untermalung

Mit einer dünnen Mischung aus Ultramarin, Alizarin Krapplack dunkel und weiß wird der Bildaufbau flüchtig skizziert. Der gewählte Farbton schafft zunächst eine diesige Atmosphäre, die aber bald von den satten, pastosen Farbaufträgen der Untermalung überlagert wird.

Die Felsformation wird mit dem Malmesser gespachtelt. Der Künstler mischt Umbra gebrannt, Ultramarin, Lichter Ocker und Weiß mit dem Malmittel Oleopasto zu einer dicken Farbpaste, die er mit groben Spachtelstrichen in wechselnder Richtung aufträgt. Für die Felsspalten und den dunklen Stein links im Bild wird die Mischung mit Umbra gebrannt und Ultramarin abgetönt.

Die Bäume werden ebenfalls gespachtelt. Der Farbton in den helleren Bereichen besteht aus Chromoxidgrün feurig, Umbra gebrannt, Lichter Ocker und Weiß; die dunkle Schattierung enthält mehr Umbra gebrannt.

2. Himmel und Hintergrund

Der Hintergrund ist weniger stark strukturiert. Er wird nicht mit dem Malmesser gespachtelt, sondern mit einem flachen Borstenpinsel gemalt. Den bedeckten, verhangenen Himmel malen Sie mit einer Mischung aus Ultramarin, Umbra gebrannt, Lichter Ocker, Weiß, wobei Sie die Wolken aussparen. Auch hier wird die Mischung mit Oleopasto angerührt, um deutliche, akzentuierte Pinselstriche zu ermöglichen.

Für die Hügel am Horizont erhält die Mischung lediglich etwas mehr Ultramarin. Fügt man dem Malmittel Oleopasto einige Tropfen Terpentinöl oder Terpentinersatz hinzu, läßt es sich glatter vermalen. Diesen Effekt nutzt Ferdinand Petrie für die hintere Talebene, die er in einer Mischung aus Chromoxidgrün feurig, Umbra gebrannt, Lichter Ocker und Weiß einfügt. Der wärmere gelbliche Ton im vorderen Talgrund entsteht aus mit Weiß aufgehelltem Lichter Ocker.

3. Der Vordergrund

Damit das trockene Gras im Vordergrund des Bildes gut zur Geltung kommt, stellt es der Künstler mit ausgeprägter Textur dar, indem er die Alkydfarbe wieder sehr pastos aufträgt. Der Farbton ist eine Mischung aus Ultramarin, Kadmiumgelb, Umbra gebrannt, Weiß und unverdünntem Oleopasto. Er wird mit einem mittelgroßen flachen Borstenpinsel in kurzen, kräftigen Strichen vor und zwischen den Felsen rechts oben aufgestupft.

Die Grenze zwischen Gras und Felsbrocken markieren Sie mit energischen dunklen Strichen in dem gleichen Farbton wie die Schatten der Felsen: Umbra gebrannt mit Ultramarin, Lichter Ocker und Weiß. Damit ist die pastose, texturierte Untermalung abgeschlossen. Das Bild muß jetzt, bevor es überarbeitet werden kann, einige Tage trocknen.

4. Feine Farbschichten

Um für die zarten, transparenten Farbaufträge eine fließende, geschmeidige Farbkonsistenz zu erzielen, sollten Sie die Farben jetzt mit dem flüssigen Malmittel Liquin verdünnen. Zum Verreiben größerer Farbflächen eignen sich große flache Borstenpinsel, für die feineren Lasuren sollten Sie steife Rundpinsel verwenden, mit denen feinere Pinselstriche möglich sind. Den Himmel überzieht Ferdinand Petrie nochmals mit einer dünnen Lasur aus Winsorblau, Chromoxidgrün feurig, Umbra gebrannt, Weiß und Liquin.

Für die dunklen Unterseiten der Wolken fügt er der Mischung eine Spur Alizarinkrapplack dunkel hinzu, für die Oberseiten hellt er mit Weiß auf. Die Hügel in der Ferne überarbeiten Sie mit einer Mischfarbe aus Ultramarin, Alizarinkrapplack dunkel, Siena gebrannt, Weiß und Liquin. In den Schattenpartien wird etwas mehr Ultramarin zugefügt. Der Farbton des Waldstreifens am Fuße der Hügel entsteht aus Chromoxidgrün feurig, Umbra gebrannt, Lichter Ocker, Weiß und Liquin. Um den Vordergrund plastischer zu gestalten, verleihen Sie den Felsen und Nadelbäumen Schatten. Mit einer variierenden Lasur aus Umbra gebrannt, Ultramarin und Liquin können Sie die Steine modellieren, mit Winsorblau, Siena gebrannt und Lichter Ocker schattieren Sie die Bäume.

3

4

5

5. Letzte Übermalungen

Um die kompositorische Wirkung der pastosen Untermalung noch zu steigern, setzt Ferdinand Petrie gezielt einige weitere Lasuren ein.

Die Felsen und Nadelbäume im Vordergrund wirken trotz der transparenten Übermalung noch nicht überzeugend. Hier können Sie die Schattenpartien an den Felsen nach und nach in dichter werdenden, lasierenden Farbschichten aus Ultramarin, Umbra gebrannt und Liquin vertiefen. In ähnlicher Weise lassen sich auch die hellen Bereiche akzentuieren. Eine Mischung aus Lichter Ocker, Weiß und Liquin sorgt für die abschließenden Farbtöne der Felsen und bringt die schroffe Struktur der Untermalung zur vollen Geltung.

Zu guter Letzt wird unmittelbar hinter dem einzelnen Felsen links ein dunkler Streifen angelegt. Wieder wird die Farbe – eine Mischung aus Ultramarin, Kadmiumgelb, Weiß und Liquin – so dünn aufgetragen, daß die Untermalung hindurchschimmern kann. Dieser Schatten verleiht der Komposition mehr Tiefe und hebt im Kontrast die sonnige Talebene stärker hervor.

Mischtechnik

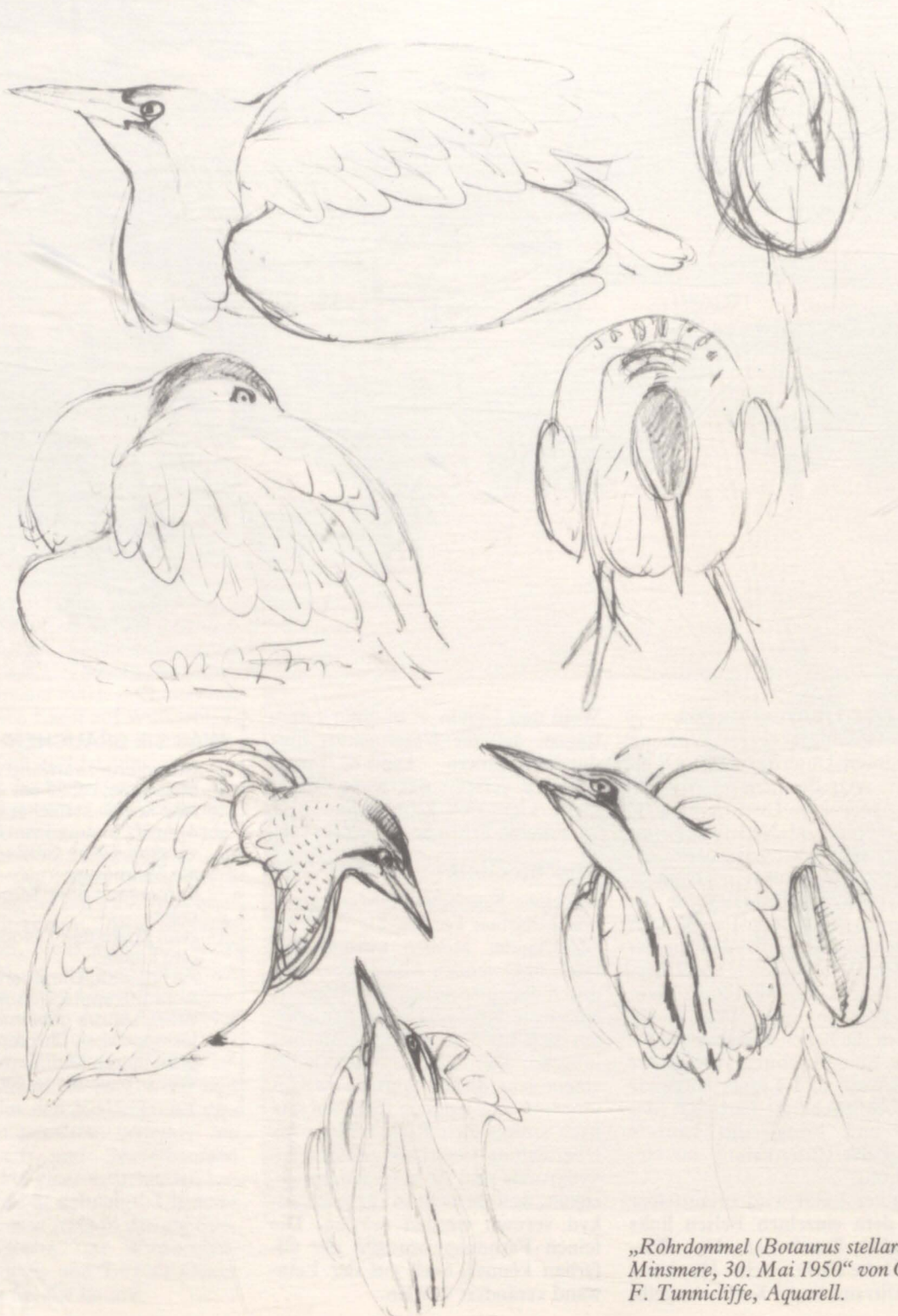
Bei einer Kombination von Alkyd- und Ölfarben können Sie die Vorzüge beider Medien nutzen. Die rasch trocknenden Alkydfarben, die durch die entsprechenden Malmittel eine feste Konsistenz erhalten, bieten sich für eine pastose Untermalung an. Die Ölfarben würden bei einem sehr dicken Auftrag als Untergrund sehr langsam trocknen und nach einiger Zeit Risse bilden. Als Übermalung des strukturierten Alkydgrunds sind sie hingegen gut geeignet, weil sie nicht so zügig wie Alkyd vermalt werden müssen. Die feinen Farbnuancierungen der Ölfarben können noch auf der Leinwand verändert werden.

WAS SIE BRAUCHEN:

- Grundierte Leinwand oder Malpappe, ca. 30 cm x 38 cm
- eine Auswahl flacher und runder Borstenpinsel in verschiedenen Größen
- ein Malmesser
- Terpentinöl oder Terpentinersatz
- zwei Malmittel: Oleopasto und Liquin
- Farbpalette: Ultramarin, Alizarinkrapplack dunkel, Weiß, Umbra gebrannt, Lichter Ocker, Chromoxidgrün feurig, Kadmiumgelb, Winsorblau, Siena gebrannt.

Gefiederte Modelle

Freilebende Vögel bieten ein faszinierendes Studienfeld für den naturbegeisterten Künstler. Wer sich mit diesem Gebiet befaßt, befindet sich in guter Gesellschaft: Viele berühmte Naturforscher waren begabte Zeichner.



„Rohrdommel (Botaurus stellarus). Minsmere, 30. Mai 1950" von Charles F. Tunnicliffe, Aquarell.

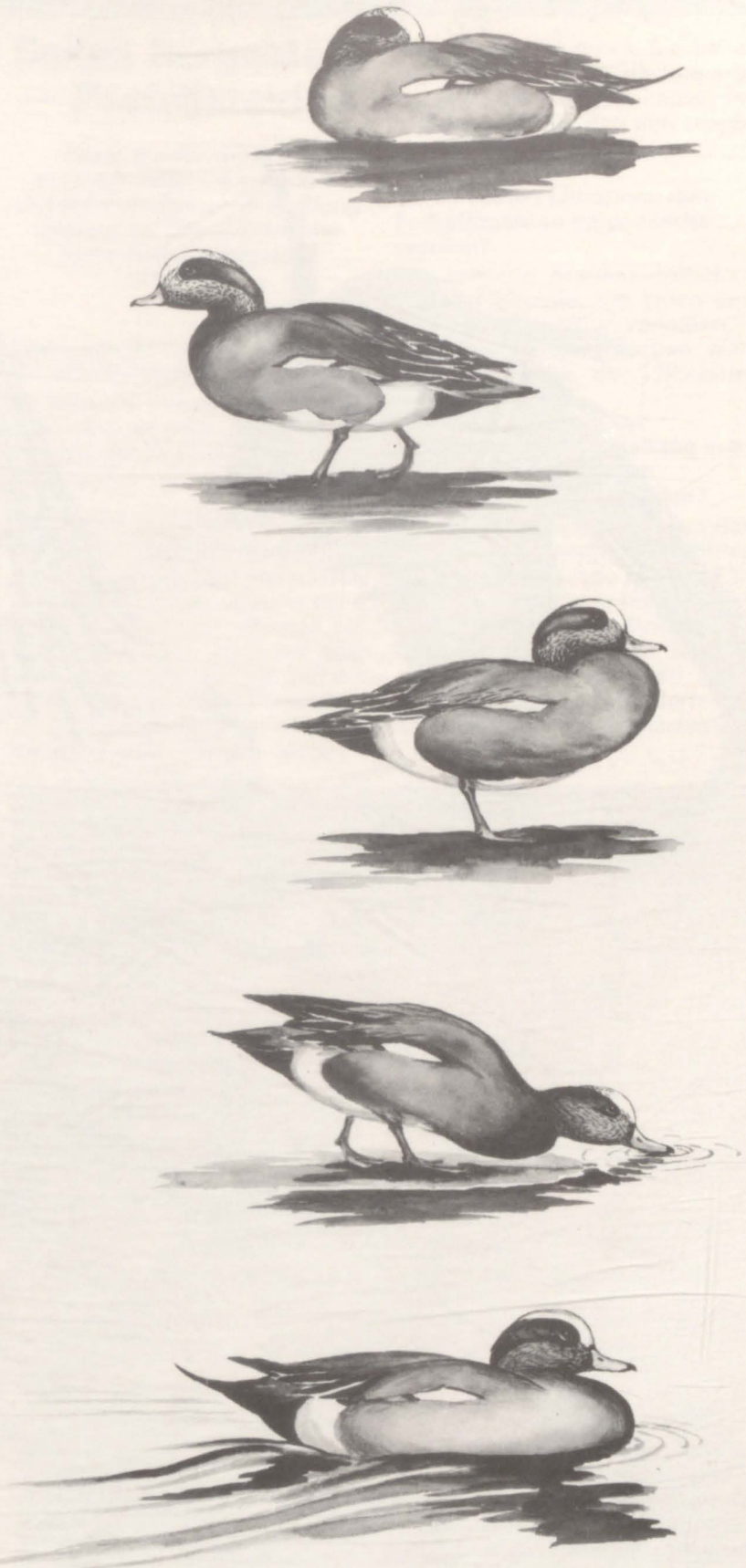
Mit frdl. Genehmigung der Treuhänder des C. Tunnicliffe Nachlasses

Vögel sind lebhafte Kreaturen und immer in Bewegung. Nur selten wird es deshalb gelingen, die charakteristische Form und Körperhaltung eines Vogels auf Anhieb befriedigend auf das Papier zu bannen. Erfahrene Zeichner füllen Seite um Seite ihres Skizzenbuches mit schnellen Skizzen des Vogels in den verschiedensten Körperhaltungen. Charles Tunnicliffes Studien einer Rohrdommel sind dafür ein gutes Beispiel. Man erkennt die zügige Arbeitsweise des Künstlers, der mit raschen, fließenden Pinselstrichen seine Beobachtungen genau festhält.

Diese rasch notierten Skizzen lassen sich in der Ruhe des heimischen Ateliers in detaillierte Bilder umsetzen. Besonders für die exakte Wiedergabe des farbigen Federkleides sollte man sich „vor Ort" allerdings einige Notizen zur Farbgebung des Vogels machen. Stichwörter genügen: dunkelbrauner Augenstreifen, blaßgelbe Flügelfedern, hellorangefarbener Schnabel. Manche Zeichner ziehen es auch vor, an den Rändern der einzelnen Farbflächen ihrer Skizze schmale Farbandeutungen mit Farbstiften zu machen.

Schlichte Farbflächen

Bei der Wiedergabe von Gefieder sollte man die verschiedenen Farbfelder eher schlicht halten; ein zu lebhaftes Muster würde die Gesamtform des Vogels auflösen und vom Wesentlichen seiner Erscheinung ablenken. Maynard Reece hat in seinen Studien auf Farbenvielfalt verzichtet, um die Formen der Ente in den verschiedenen Körperhaltungen besser zur Geltung zu bringen. Seine Skizzen und Zeichnungen am Ententeich hat der Künstler durch fein abgestufte Tonwerte mit Paynesgrau in ein monochromes Aquarell umgesetzt.



Geschickt gibt Maynard Reece diese Ente in typischen Körperhaltungen wieder. Licht und Schatten verleihen den Tieren Volumen und deuten den Bildraum an.

„Hahn" von Harry Borgmann, 23 cm x 30 cm. Harry Borgman hat mit dem Knetradiergummi einige strahlend weiße Akzente herausgearbeitet, die das seidig schimmernde Gefieder des Tieres betonen.

Selbst hergestellt – Pastellkreide I

Allein die Mischung ist entscheidend – mit Pastellkreiden aus eigener Herstellung können Sie Ihre persönliche Farbpalette unbegrenzt erweitern.

Welche Utensilien werden bei der Pastellkreiden-Herstellung benötigt?

Sie brauchen folgende fünf Zutaten: Tragant, ein in pulverisierter Form erhältliches Gummi, bindet die Farbpigmente besonders gut; destilliertes Wasser; Beta Naphtol, ein organischer Alkohol in Pulverform, dient als Lösungsmittel für Tragant; Lithopone (Zink-/Bariumsulfid), weiße Pigmente, die ebenfalls als Pulver angeboten werden; fein zerriebene Farbpigmente, die besonders lichtbeständig sein sollten, damit Sie kräftige und lichtechte Pastellfarben erhalten.
Die Pigmente erhalten Sie in Künstlerbedarfsgeschäften, sämtliche Ingredienzen für das Bindemittel werden in Drogerien und Apotheken angeboten.
Darüber hinaus benötigen Sie verschieden große Palettmesser zum Mischen, mehrere Näpfe, luftdicht verschließbare Gefäße sowie eine Glas- oder Marmorplatte als Unterlage.

Wie wird das Bindemittel gemischt?

Das Bindemittel für die Farbpigmente besteht aus Tragant, das in destilliertem Wasser mit einem halben Teelöffel Beta Naphtol gelöst wird. Die drei Zutaten werden in einer kleinen Schüssel gut vermischt.

Wie groß sollte der Anteil von Tragant im Bindemittel sein?

Um das korrekte Mengenverhältnis zu erhalten, sollten Sie den Tragantanteil variieren. So wird Alizarin-Krapplack dunkel mit einer sehr konzentrierten Lösung angemischt. Als Faustformel gilt hier: etwa 30 g Tragant auf 1400 ml destilliertes Wasser. Für Siena gebrannt wird der Anteil des Tragant etwas vermindert; bei Umbra natur sollten Sie noch weniger verwenden. Mit einiger Erfahrung können Sie das Mengenverhältnis für andere Farben leicht selbst bestimmen.

Farbpigmente, sämtliche Zutaten für die Bindemittel-Lösung und der fertige Binder sind in luftdicht verschließbaren Behältern unbegrenzt haltbar.

Wie lange ist nicht verbrauchtes Bindemittel haltbar?

In luftdicht verschlossenen Behältnissen können Sie nicht benötigtes Bindemittel unbegrenzt lange aufbewahren.

Kann man verschiedene Farbpigmente miteinander mischen?

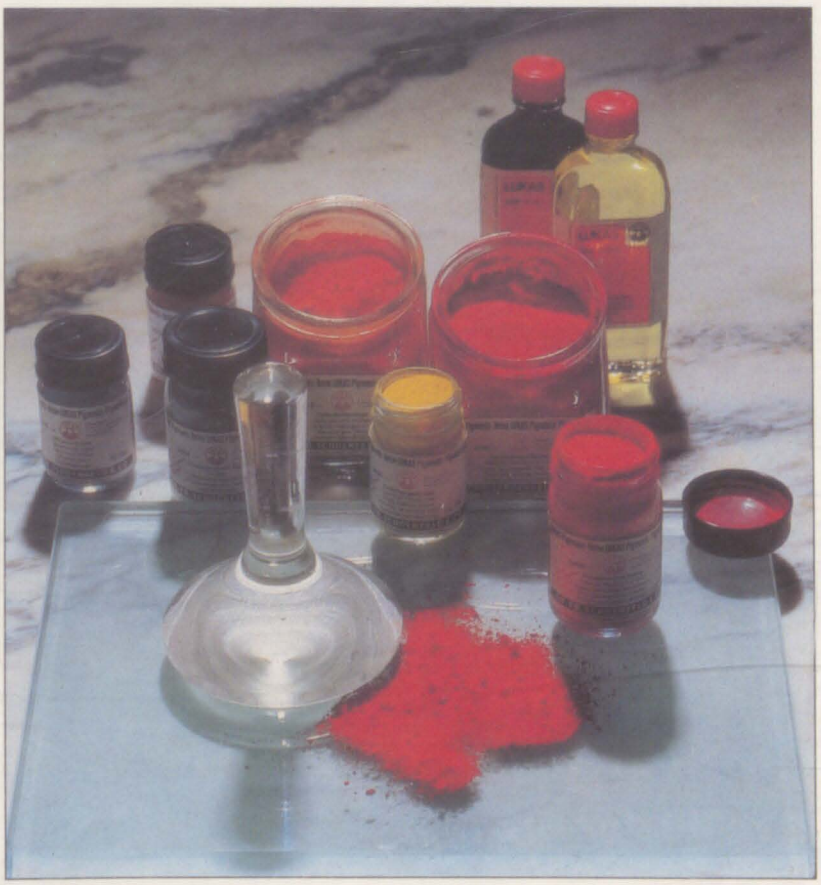
Die Herstellung von Pastellkreiden erlaubt Ihnen, verschiedene Farbpigmente nach Wunsch zusammenzufügen. Zunächst aber muß jedes Farbpigment und die Lithopone mit dem Bindemittel in getrennten Näpfen zu einer dicken Paste verrührt werden. Anschließend können Sie beliebig große Mengen der separat angerührten Pasten miteinander mischen, bis Sie den gewünschten Farbton erzielt haben.

Wann sollten Lithopone den Farbpigmenten beigemischt werden?

Die meisten Kreiden enthalten weiße Pigmente, die ihnen den typischen Pastellton verleihen. Bei sehr kräftigen Farben wird auf die Zugabe der Lithopone verzichtet.

Was ist bei der Herstellung von schwarzen und weißen Pastellkreiden zu beachten?

Schwarze und weiße Kreiden werden im gleichen Verfahren hergestellt wie jede andere Farbe. Die Paste für weißes Pastell besteht nur aus der Bindemittel-Lösung und Lithopone. Schwarze Pastellkreide erhalten keine weißen Lithopone, sondern ausschließlich elfenbeinschwarze Pigmente.



Vorschau auf Heft 60

Wie Sie eine beschauliche südländische Dorfszenerie in einen paradiesischen Platz an der Sonne verwandeln können, erfahren Sie in **SKIZZEN UND STUDIEN**. Mit einer besonders zügigen Malweise hält Charles Reid flüchtige Reisenotizen in farbigen Aquarellskizzen fest, die er **IM ATELIER** gut weiter ausgestalten kann.

Ein himmlisches Vergnügen erwartet Sie in unserer Rubrik **ÖLMALEREI**. Sie lernen, wie zum Beispiel ein wolkenverhangener Himmel wirkungsvoll in eine Komposition integriert wird.

Verschiedene Medien miteinander zu verbinden, ist eine Kunst für sich. In **MISCHTECHNIKEN** zeigen wir Ihnen, mit welcher Selbstverständlichkeit Stan Smith Gouache und Aquarellfarben in seinen Landschaftsbildern kombiniert.
Katzen sind besonders faszinierende Motive: Mal angriffslustig, mal träge oder sphinxhaft – in **SEHEN UND VERSTEHEN** verraten wir Ihnen, wie Sie die Anmut des Tieres am besten zum Ausdruck bringen.
In **AQUARELL** demonstriert Ihnen Claude Croney, wie Sie gewöhnliche Radieschen, eine Aubergine und eine Zwiebel zu einem interessanten Stilleben arrangieren können.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Ein wöchentliches Sammelwerk

Heft 60

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 60

SEHEN UND VERSTEHEN	
Katzensprung	1653
MISCHTECHNIKEN	
Multimediale Mischung	1656
SKIZZEN UND STUDIEN	
Sommerliche Farben	1660
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Eine Welt im Kleinen	1662
AQUARELL	
Frisch auf den Tisch	1664
Übung: Farbenfrohes Gemüse	1665
IM ATELIER	
Charles Reid	1668
ÖLMALEREI	
Stark bewölkt	1670
Vom Winde verweht	1675
Index für die Hefte 49–60	

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

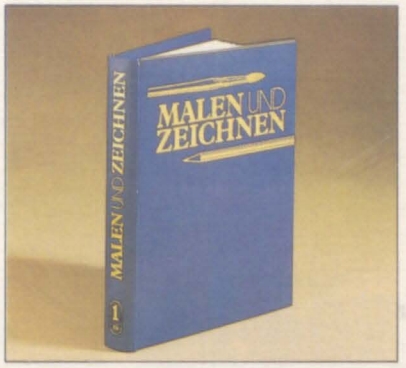
© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Joachim Seidel (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Matthias Giese, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Text-/Bildmaterial auf den Seiten:
1653, 1654 Howard L. Cossmann; 1655 Bet Borgeson; 1660, 1661 David Millard; 1662, 1663, 1670, 1671 Hereward Lester Cooke; 1664, 1668, 1669 Charles Reid; 1672 Wendon Blake; 1673 Allyn Schaeffer; 1674, 1675 Emile Gruppé, Charles Movalli; 1676 Allyn Schaeffer, John Shaw. Bildmaterial auf den Seiten: Titel, 1665–1667 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg.
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Katzensprung

Katzen: hoheitsvoll in einem Moment, verspielt im nächsten. Leicht sind diese lebhaften Tiere aber nicht aufs Papier zu bannen – man braucht dazu viel Geduld.

Wohl kaum einem Künstler wird es gelingen, eine Katze zu finden, die der Bitte „Halt still, während ich dich male", entspricht. Katzen sind eigentlich immer in Bewegung; und selbst eine Katze, die ruhig auf dem Sofa liegt, wird sich sofort zurückziehen, wenn man ihr mit Skizzenblock und Bleistift zu nahe kommt.

Dieser Umstand sollte allerdings nicht dazu verleiten, daß man seine Katzenbilder nur noch nach Photos anfertigt. Diesen Porträts wird es immer an Grazie und Lebendigkeit mangeln.

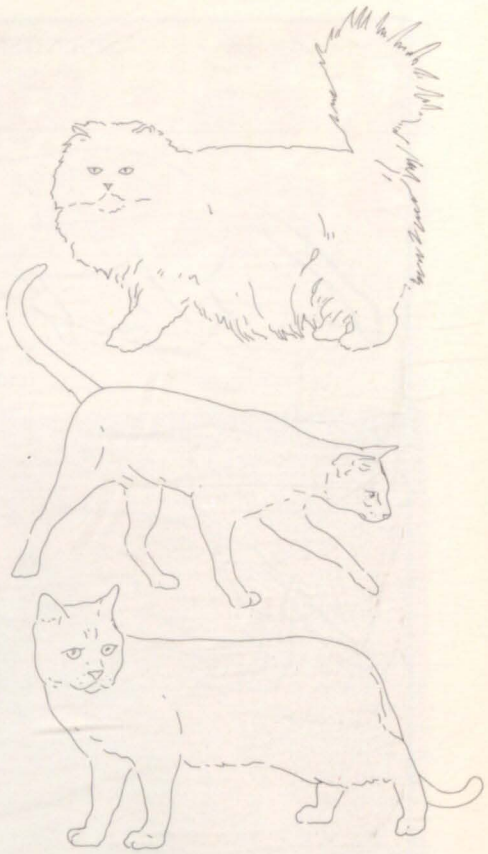
Ein besserer Weg ist es, durch unzählige Skizzen zu versuchen, das Wesentliche in Körperform, Bewegungsablauf und Erscheinungsbild einer Katze zu erfassen, um dann aus diesem „Destillat" das typische Bild des Tieres zu formen. Besonders hilfreich sind dabei genaue Kenntnisse des Körperbaus von Katzen.

Erste Eindrücke davon, wie der Körper einer Katze gebaut ist, kann man gewinnen, wenn man sie auf dem Schoß hat und streichelt. Man spürt deutlich Verlauf und Lage einzelner Muskel- und Knochenstrukturen unter dem seidigen Fell. Wichtig ist es auch, die Bewegungen des Tieres, das Springen, Laufen, Schreiten genau zu beobachten, ebenso wie seine verschiedenen Ruhestellungen: aufmerksames Sitzen, entspanntes Liegen, gespanntes Lauern. Und schließlich sind Grundkenntnisse von Muskelverlauf und Knochenbau unerläßlich, um das Erscheinungsbild der Katzen zu verstehen.

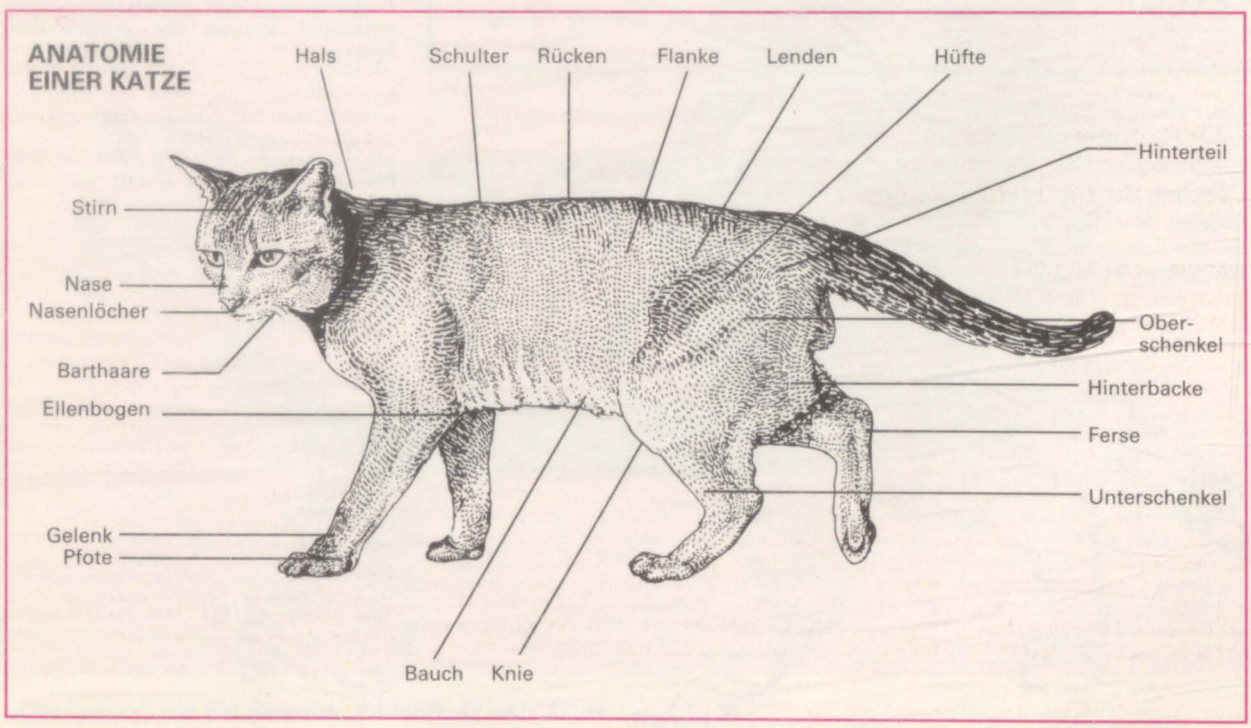
Katzenanatomie

Auf unserer Zeichnung sind die wichtigsten anatomischen Merkmale einer Katze benannt. Prägt man sich die einzelnen Körperteile, ihr Aussehen und ihr Verhältnis zueinander ein, ist der erste Schritt für eine gelungene Wiedergabe bereits getan.

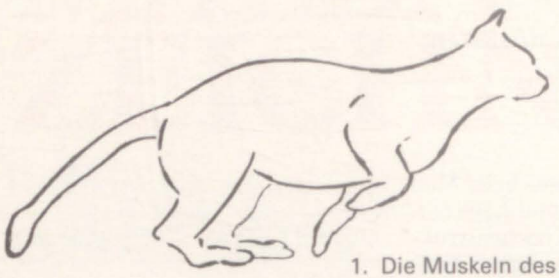
Kopf: Der Katzenkopf ist in seiner Grundform herzförmig und im Verhältnis zum übrigen Körper ziemlich klein. Als Faustregel gilt, daß er



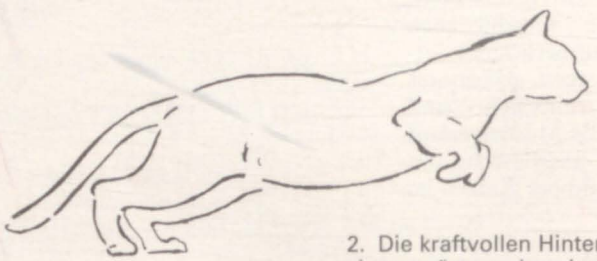
Es gibt drei grundlegende Katzentypen; die stämmige Perserkatze mit ihrem langen Fell (oben), die langbeinige, schlanke Siamkatze (Mitte) und den mittleren Typ der kurzhaarigen Hauskatze (unten).



SPRINGENDE KATZE



1. Die Muskeln des Körpers angespannt und die eine Vorderpfote erhoben, visiert die Katze ihr Ziel an.



2. Die kraftvollen Hinterbeine schnellen sie vorwärts und nach oben.

3. Der Körper der Katze dehnt sich und wird länger. Mit den Vorderpfoten wird sie sich bei der Landung abfangen.

etwa viermal in die Länge des Rumpfes „paßt".

Körper: Beobachten Sie, wie die Schulterblätter sich zusammen mit den Vorderbeinen bewegen, die ihren Drehpunkt oben am Rücken – und nicht am Brustkorb haben. Aufschlußreich ist auch das Spiel von Licht und Schatten auf dem Fell einer sich bewegenden Katze, weil es die darunterliegende Knochen- und Muskelstruktur widerspiegelt.

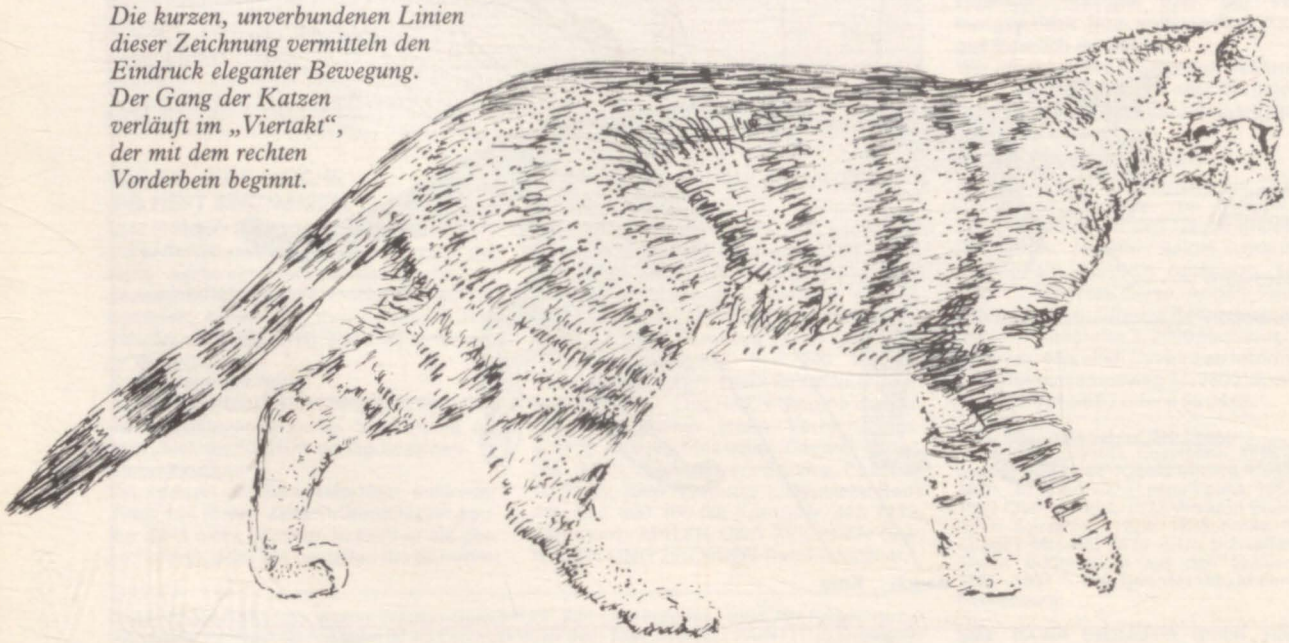
Beine: Vorder- und Hinterbeine unterscheiden sich erheblich voneinander. Die Vorderbeine sind gerade, schlank und verjüngen sich nach unten; die Hinterbeine sind keulenförmig mit massiven Muskelsträngen am Beinansatz.

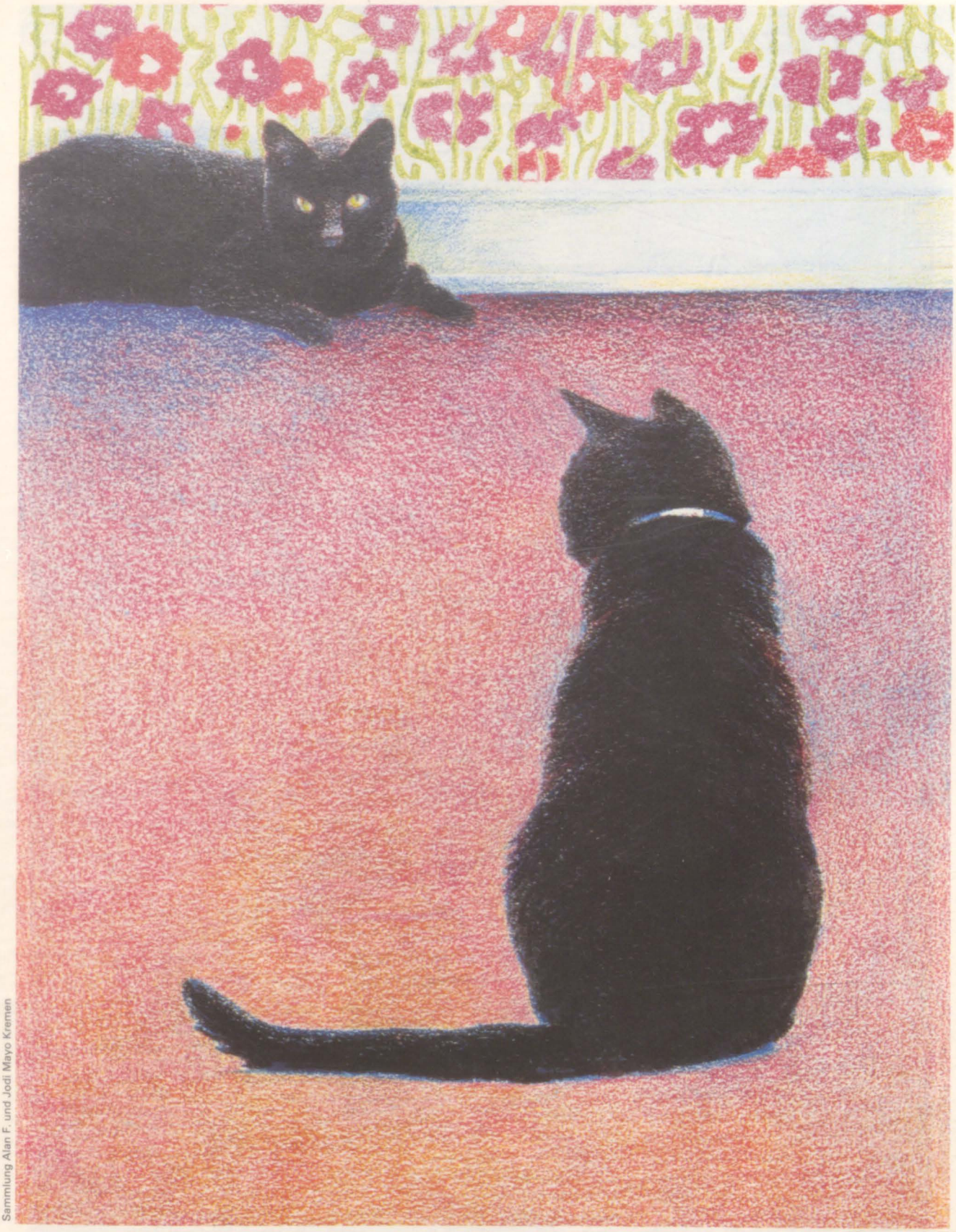
Katzen in Bewegung

Die einzelnen Körperteile können sich je nach Haltung sehr stark in der Form verändern, etwa im Sitzen zusammendrücken oder beim Strekken auseinanderziehen. Die Vielzahl von Formveränderungen können Sie am besten durch häufiges Skizzieren zu erfassen versuchen. Besonders auffällig ist die charakteristische Art einer Katze, sich beim Springen langzustrecken und sich dabei mit den Hinterbeinen abzustoßen.

Der Sprung hat drei Phasen, die sich gut voneinander unterscheiden lassen: Anpeilen mit konzentriertem Blick auf das Ziel; abstoßen mit den kraftvollen Hinterbeinen und der eigentliche Sprung mit gestrecktem Körper.

Die kurzen, unverbundenen Linien dieser Zeichnung vermitteln den Eindruck eleganter Bewegung. Der Gang der Katzen verläuft im „Viertakt", der mit dem rechten Vorderbein beginnt.





Sammlung Alan F. und Jodi Mayo Kremen

„Geschwister" von Bet Borgeson. Farbstift, 17 cm x 22 cm.

Multimediale Mischung

Oft kann man es den Gemälden deutlich ansehen, daß ein Künstler Freude am Umgang mit seinem Malmedium hatte. Das Hantieren mit Farben und Pinsel bereitet auch Stan Smith großes Vergnügen. Es fällt ihm leicht, Medien und Techniken zu kombinieren.

Nur wer sein künstlerisches Handwerkszeug auch einzusetzen versteht, wird auf Dauer alle Möglichkeiten des Mediengebrauchs voll ausschöpfen und sich künstlerisch weiterentwickeln können. Im Laufe seiner Tätigkeit als Maler hat Stan Smith spezielle Maltechniken für bestimmte Motive entwickelt. So kombiniert er beispielsweise Gouache und Aquarell, um die rauhe Schönheit der englischen Küsten in seinen Bildern einzufangen.

In diesen Bildern vereint er großzügige, transparente Aquarellaufträge mit opaker Gouache und akzentuiert diese Farben durch eine spezielle Maskiertechnik, die große Farbflächen aufreißt, sie lebhaft texturiert und ihr Struktur verleiht.

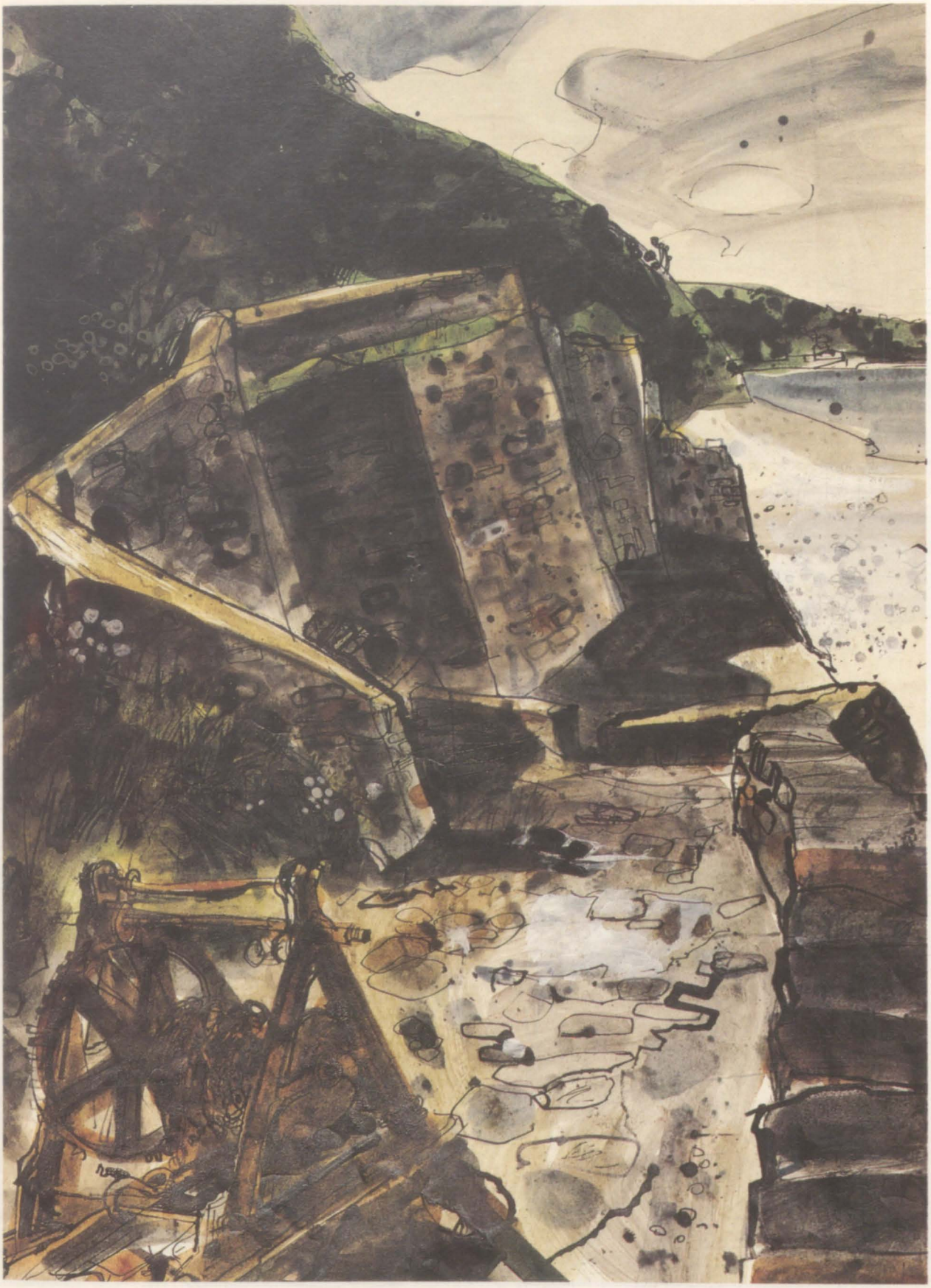
Um seiner Phantasie mehr Raum zu geben und die Möglichkeiten der Mischtechnik voll auszuschöpfen, verläßt Stan Smith gern die Ebene der realistischen Darstellung und abstrahiert die gewählten Motive. Aus der Freude am Malprozeß ergibt sich fast automatisch, daß sich Gegenständliches in abstraktere Formen und Farbmuster auflöst.

Abstraktion

Ohnehin ist die Grenze zwischen der gegenständlichen und der abstrakten Malerei fließend: Schon die Wahrnehmung selbst, das künstlerische Sehen der Wirklichkeit, ist bereits Interpretation. Der Künstler abstrahiert, indem er einen optischen Eindruck aufschlüsselt, Einzelheiten selektiert und betont sowie störende Details aus seiner Komposition entfernt. Die Darstellung schließlich, selbst wenn sie akade-

Stan Smiths weite, leere Landschaft in Aquarell und Gouache auf braunem Tonpapier hat etwas von einer Traumvision. Opake und transparente Farben sowie eine breite Palette verschiedener Texturen fügen sich zu einer Komposition im Grenzbereich zur Abstraktion.

Für diese Küstenszene kombiniert der Künstler Farbflächen aus lasierenden Aquarellaufträgen und deckenden Gouachefarben mit feinen Details, die er in Tusche mit Pinsel und Feder zeichnet. Selbstbewußt mischt er diese Techniken zu einem beeindruckenden Gesamtbild.



misch genau erfolgt, beinhaltet immer ein Element der Verzerrung, denn die Umsetzung dreidimensionaler Wirklichkeit auf dem zweidimensionalen Malgrund ist in gewisser Weise schon als Abstraktion zu bezeichnen.

Zahlreiche Bilder Stan Smiths sind in diesem fließenden Grenzbereich zwischen wirklichkeitsgetreuer Darstellung und Abstraktion angesiedelt, der seinen Landschaften häufig etwas Unwirkliches, Traumhaftes verleiht. In dieser Art der Wiedergabe kommt die vom Künstler bevorzugte Mischtechnik zur vollen Entfaltung. Sie ermöglicht es ihm, großzügige, verwaschen angelegte Farbflächen mit fein ausgearbeiteten Texturen zu kombinieren.

„Lyme Regis" von Stan Smith, Aquarell und Gouache auf Aquarellpapier, 38 cm x 55 cm.

A

B

C

Hierfür hat der Künstler die Medienmischung mit einer Wachsmaskiertechnik verbunden.

Stan Smith gibt seinen Bildern gern einen Ausdruck scheinbarer Mühelosigkeit; die großzügigen fließenden Linien täuschen darüber hinweg, mit welcher Akribie und Raffinesse die Farbflächen strukturiert wurden. Auch bei „Lyme Regis" erschließt sich die Vielfalt der miteinander kombinierten Gestaltungsmittel erst bei genauem Hinsehen.

Erster Bildausschnitt (A)

Die Mauerfugen und einige andere Bereiche wurden mit einer speziellen Wachsmaskiertechnik gestaltet: Stan Smith zeichnete sie auf die Untermalung mit einem Stück Kerzenwachs ein, so daß diese Stellen die weiteren Farbaufträge abperlen ließ.

Zweiter Bildausschnitt (B)

Die funkelnden Lichtreflexe auf dem Sand in diesem Bildausschnitt erzielt Stan Smith, indem er in der klassischen Weise das Weiß des Papiers ausspart. Die Farbflächen gestaltet er je nach Wirkung, die er erzielen will: In großen Verläufen legt er den Grasstreifen an; die Steinquader bildet er aus Blöcken mit höherer Farbdichte; für die Abbruchkante der Küste malt er schließlich dünne Lasuren über bereits getrocknete Flächen. Auch dort sind wieder Spuren des hellen, farbabweisenden Wachses zu erkennen.

Dritter Bildausschnitt (C)

Auch die Papiertextur wird von Stan Smith bewußt als gestalterisches Mittel eingesetzt. In diesem Bild beispielsweise nimmt das rauhe Aquarellpapier die trockenen, dunklen Farbstriche am Abhang nur gebrochen auf. Die Strukturen der Mauer hat er erst flächig angelegt, um dann mit der Spitze eines feinen Pinsels die Konturlinien einzuziehen. Schließlich spreizt er die Borsten des Pinsels mit der Fingerkuppe und stupft im Vordergrund unregelmäßige Texturen auf.

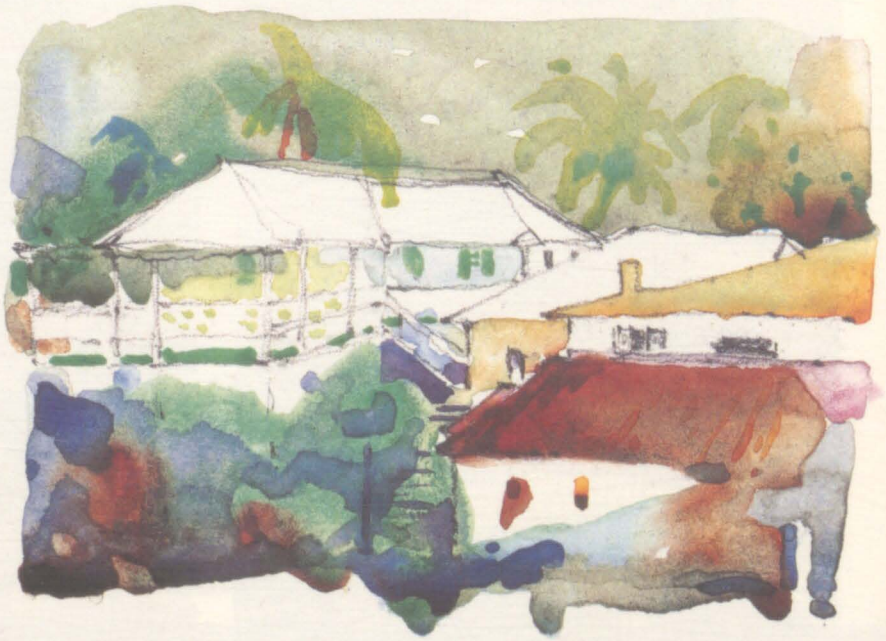
Tip

ABSTRAKTE LANDSCHAFT

Landschaftsstudien können gut als Annäherung an abstrakte Kompositionen gelten. Viele eindrucksvolle Landschaftsformationen sind nicht nur als Motiv „an sich" interessant; ihre eindrucksvollen geometrischen Formen und Strukturen bieten auch den „Grundriß" einer abstrakten Komposition, die sich dann im Atelier zur völligen Abstraktion verdichten und interpretieren läßt.

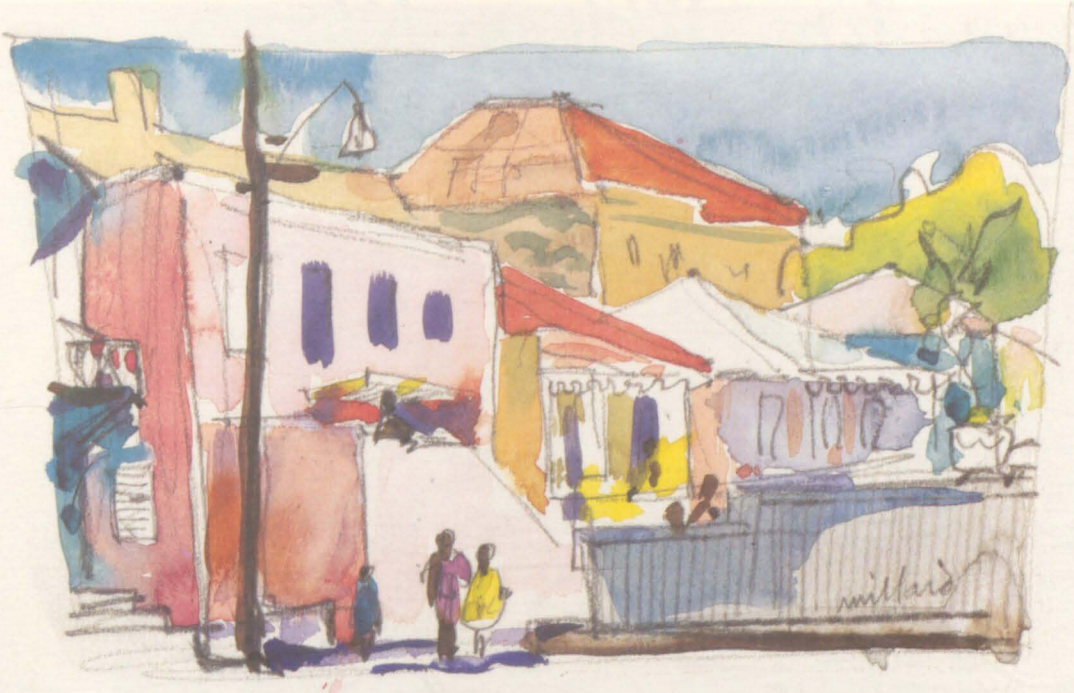
Sommerliche Farben

Das gleißend helle Licht an einem schönen Sommertag ermuntert viele Künstler, die in klaren, leuchtenden Farben erstrahlenden Motive in raschen Skizzen festzuhalten.



Unter südlicher Sonne wirken alle Farben und Formen brillanter, bunter, fröhlicher, fast lebendig. Wie zahlreiche andere Künstler war auch David Millard begeistert von dieser besonderen Lichtstimmung.

Der Künstler griff zu seinen Aquarellfarben und skizzierte Straßenszenen einer südlichen Klein-



stadt. Dabei vermied Millard, sich mit der Darstellung genauer Details von Häusern und Straßen aufzuhalten. Es war ihm wichtiger, die Farben, ihre Wirkung untereinander und das Gefühl entspannter, sonniger Heiterkeit zu vermitteln. Das leuchtende Weiß der Dächer und Wände gibt der Szene einen tropischen Anstrich. In Wirklichkeit waren die Dächer rostfarben und die Häuser meist braun. Um jedoch die Lichtstimmung eines schönen Tages besonders eindringlich zu vermitteln, nutzte Millard diesen Kunstgriff, denn weiße Wände wecken in uns die Erinnerung an das gleißende Licht eines heißen Sommertages im Süden. Außerdem erreicht der Künstler mit diesem Kniff, daß die Häuser klar abgegrenzte geometrische Formen bilden, die das Bild gliedern und in reizvollem Gegensatz zu den sie umgebenden organischen Formen der grünen Büsche und Bäume stehen. In die dunkleren Bereiche legte er blau-violette Akzente, da Schatten bei strahlendem Sonnenschein meist bläulich erscheinen.

Eine Welt im Kleinen

Erst bei intensiver Beobachtung offenbaren sich dem Betrachter die zahllosen Details und die verborgene Symbolik, die Jan Davidsz de Heem in seine üppigen Blumenstilleben integriert hat.

Die prachtvollen Stilleben des in Utrecht geborenen Malers Jan Davidsz de Heem (um 1606 – 1683/84) sind einzigartig in der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Neben wohlkomponierten Frühstückstafeln, auf denen Früchte, Meerestiere, Pasteten und zahllose andere Köstlichkeiten zu sehen sind, findet vor allem in seinen Garten- und Blumenstilleben der Lebensstil des reichen holländischen Bürgertums seinen Ausdruck und wird zugleich in Frage gestellt. Der Künstler entfaltete die Stillebenmalerei seiner Zeit zu voller Blüte. Nicht nur die vollkommene Beherrschung einer ausgewogenen Farbzusammenstellung auf der ausgefeilten monochromen Untermalung, sondern auch die feinsinnige Symbolik im Arrangement der Gegenstände zeichnet seine Bilder aus.

Leuchtende Farben

„Vase mit Blumen" ist ein beeindruckendes Beispiel seiner Kunst. Das Bild birgt vielerlei Besonderheiten, die man in gewöhnlichen Blumenstilleben vergeblich zu finden versucht. Bereits aus einiger Entfernung betrachtet, überwältigen die brillant leuchtenden Farben.

Bei genauerer Betrachtung bestechen das komplizierte Formengeflecht, die komplizierten, ja kapriziösen Bewegungen und Gegenbewegungen der geschickt arrangierten verschiedenen exotisch anmutenden Tulpen, Brombeerzweige und Kornähren.

Mikrokosmos

De Heem hat darüber hinaus weitere Elemente ins Bild integriert, die sich dem Auge des Betrachters nur bei intensiver Beschäftigung mit dem Gemälde offenbaren. Eine Welt im Kleinen, ein Mikrokosmos eröffnet sich: Blattranken und Schmetterlinge, die man zunächst nicht wahrgenommen hat, eine Schnecke kriecht, auf den ersten Blick kaum erkennbar, an der Tischkante entlang; eine kleine Eidechse hat eine Spinne entdeckt, Ameisen laben sich an einer geöffneten Samenschote (siehe Ausschnitt), eine verblühende Tulpe, noch immer wunderschön anzusehen, liegt ebenfalls auf der Tischplatte.

Mit diesem Universum im Miniaturformat hat de Heem versucht, den ewigen Kreislauf von Leben und Tod – die Vergänglichkeit der Dinge – zum Ausdruck zu bringen. Ein Arrangement all dieser Blumen und Gräser zu einem Zeitpunkt war damals gänzlich unmöglich. Frühlingsblumen wie die Tulpen stehen neben der im Sommer blühenden Ringelblume oder dem Flieder, und das Ganze wird noch durch die herbstlichen Kornähren und aufgeplatzten Schoten ergänzt.

Exakte Beobachtung

Wenn Sie sich an einem ähnlichen Stilleben versuchen möchten, sollten Sie sich zunächst einmal genügend Zeit zur minuziösen Beobachtung Ihres Motivs nehmen. Ein bunter Strauß Wiesenblumen verbirgt mehr Geheimnisse, als sich auf den ersten flüchtigen Blick erkennen lassen. Betrachten Sie jedes Blatt, jeden Halm ganz genau, und nehmen Sie auch Unebenheiten wie verwelkte Blätter mit in die Darstellung auf.

„Vase mit Blumen" von Jan Davidsz de Heem, Öl auf Leinwand, 68 cm x 55 cm.

National Gallery of Art, Washington D.C., Andrew Mellon Fund 1961

Frisch auf den Tisch

Gemüse bietet wie Obst eine reichhaltige Palette an Farben und Formen, die durch ein geschicktes Stillebenarrangement zu einem räumlichen Bilderlebnis werden.

„Auf dem Küchentisch" von Charles Reid, Aquarell.

Bei der Auswahl von Gemüsesorten oder Haushaltsgegenständen für ein Küchenstilleben sollten Sie darauf achten, daß unterschiedliche Formen und Farben die Kompositionen beleben.

Kontraste

Bestimmen längliche Formen das Bild, wie beispielsweise die Karotten und der Lauch in dem Aquarell von Charles Reid, dann bieten sich runde Champignons als Formkontrast an. Wirkt die Komposition noch zu farblos oder einheitlich, kann ein Farbkontrast für Abwechslung sorgen. Charles Reid wollte die warmen Farben verschiedener Gemüsesorten durch einen kühlen Farbton beleben und setzte deshalb den bläulichen Becher ins Bild.

Arrangieren Sie Ihr Stilleben so, daß sich die verschiedenen Gemüsesorten oder Haushaltsgegenstände im Bild überschneiden. Durch diese Staffelung entsteht ein starker räumlicher Eindruck. Sie gestalten die Räumlichkeit noch eindringlicher, wenn Sie Objekte mit dunklen, kalten Farbtönen im Hintergrund und solche mit hellen, warmen Farbtönen im Vordergrund anordnen – wie die helle Zwiebel vor der dunkelvioletten Form der Aubergine.

Aufbau

Außerdem kann die Gestaltung der Umgebung von Bedeutung sein. So wirken alltägliche Gemüse wie erlesene Kostbarkeiten, wenn sie zum Beispiel auf einem schwarzen Tuch arrangiert werden. Sind die Gegenstände im Farbton allerdings sehr unterschiedlich, kann eine entsprechend gewählte Farbe des Umfeldes vermittelnd wirken.

Tip

TIEFKÜHL-KUNST

Wenn Sie einmal etwas ganz Skurriles auszuprobieren wollen, dann sollten Sie folgendes tun: Legen Sie tiefgefrorene Gemüsewürfel auf einen Tisch, und versuchen Sie, diese kleinen, scharfkantig geschnittenen bunten Kuben in hellen Farbaufträgen wiederzugeben. Aber Vorsicht – die Farben sollten nicht ineinander verlaufen und eintrüben, denn ausblutende Formen passen nicht zu diesem ausgefallenen Motiv. Am besten eignet sich eine recht trockene Malweise.

MALEN UND ZEICHNEN

INDEX

Heft 49 bis 60 (Seiten 1345 bis 1676)

Index für Band 5. Ein kompletter Index für alle Ausgaben von MALEN UND ZEICHNEN erscheint in Heft 96. Stichwörter, die sich auf die jeweils vorletzte Heftseite beziehen, sind durch v. S. und die betreffende Heftnummer gekennzeichnet: z. B. v. S. 52

Kursivgedruckte Wörter und Seitenangaben verweisen auf Gemälde.

A

Abdeckmaterialien
-band 1440
Abdruck-Technik 1630
Abend im Juli
(Childe Hassam) *1540*
Abendlicht
Aquarell 1546–9
Abendstimmung (Daly) *1436*
Abstrakt
im Atelier 1490–1
Landschaft 1659
Acryl
Maskiertechniken 1440–3
Adams, Norman
Form modellieren (Puma) *1588*
Ungarischer Vorstehhund *1521*
Akt (Flannigan) *1385*
Akt, Mornington Crescent
(Sickert) *1612*
Akte
sitzende Figur 1620–4
Alf, Martha
Birnen-Zyklus II 7 *1452*
Allen im Atelier (Reid) *1401*
Alkyd 1522–7, v. S. 55
Textur 1646–9
***Altes Gehöft*-Übung** (Michel) *1579–83, 1616–19*
Ansicht der Kathedrale von Salisbury (Constable) *1671*
Aquarell
Abendlicht 1546–9
Gebäude 1345–9
Gemüse-Stilleben 164–7
Hafenansichten 1472–7, 1500–5
Jugendbildnisse 1530–3
Küstenlandschaft 1630–5
Mischtechniken 1656–9
Nachtbilder 1605–9
Pinselstrich-Technik 1406–11
Schneelandschaft 1590–5
Texturwirkung 1470
Winter 1446–9
Architektur
Aquarell 1345–9
Gebäude (Komposition) 1572–5
Arnett, Toni
Kaleidoskop *1430*
Arrangement mit fünf Mandarinen
(Borgeson) *1416*
Atmosphäre *siehe* Stimmung
Auf dem Küchentisch (Reid) *1664*
Aufgehender Mond (Tennant) *1523*
Aufheller (Marker) 1414–17
Augen
Aquarell-Übung 1294
Ausdrücke 1485–6

B

Badende (Smith) *1478*
Batikmethode 1470–1
Bauernhof auf der anderen Seite des Sees (Blockley) *1435*
Baum (McIver) *1464*
Baumsilhouetten (Gurney) *1535*
Bei Ebbe (Hilder) 1472–3
Belts, Edward
Das Riff *1418*
Bewegung
Skribbel-Technik 1457–8
Zeichnen 1424–9
Biberbauten (Daly) *1549*
Birnen Zyklus II 7 (Alf) *1452*
Blackburn, Morris
Sonnenaufgang im Sommer *1536*
Blick aus dem Gästezimmer in Bridgeside (Jamison) *1365*
Blick vom Strand (Robinson) *1599*
Blickwinkel
Gebäude 1572
Innenräume 1404–5
Blockley, John
Bauernhof auf der anderen Seite des Sees *1435*
Blumen
Ölmalerei 1552–7
Blumen und Ofen (Reid) *1372*
Blumenmädchen-Phantasie
(Quiller) *1468–9*
Bolton, Richard
härtere Pastellkreiden-Beispiel *1356–7*
im Atelier 1644–5
Ruhiges Wasser, kleine Boote *1546–7*
Boote 1420–3, 1472–7, 1500–5
Borgman, Harry
Dämmerung *1534–5*
Hahn *1652*
Jagdhund-Übung *1368–9*
Kandy, Sri Lanka *1507*
Pont Neuf *1562*
Segelboot Lake St. Claire *1456*
Stadt *1465*
Unwetter im Mittelwesten *1466*
Waldlichtung bei Le Mans *1508*
Boucher, François 1498–9
Madame Bergeret *1499*
Brandung und Felsen
(Gruppé) *1597*
Brautstrauß (Borgeson) *1541*
Borgeson, Bet
Arrangement mit fünf Mandarinen *1416*
Brautstrauß *1541*
Geschwister *1655*
Kaninchen und Efeu-Übung *1543–5*
Schatten *1367*
Stilleben mit Tomaten *1415*
Brücke bei Carversville
(Redfield) *1459*
***Bunter Strauß*-Übung**
(Cherepov) *1555–7*
Buntstift
Aufheller (Marker) 1414–17
Durchdrücktechnik 1541–5
Mischtechniken 1366–9

C

Caddell, Foster
Charles C. Horten 1432
Frostiger Morgen 1460
Cambiaso, Luca
Kain und Abel 1637
Cassatt, Mary
Spanische Tänzerin mit Spitzenmantille 1430
Catalina Houses (Hallinan) 1573
Catherine als Tänzerin (Reid) 1576
Charles C. Horten (Caddell) 1432
Chase, William Merrit
Rückenakt 1400
Cherepov, George
Bunter Strauß-Übung 1555–7
Sonniger Wintertag-Übung 1510–12
Chew, Conny
Aktskizze 1424
Chiaroscuro 1370–1
Childe Hassam, Frederick 1538–40
Abend im Juli 1540
Spanische Treppe in Rom 1539
Colourless Blender *siehe* Aufheller
Constable, John
Ansicht der Kathedrale von Salisbury 1671
Landhaus unter Bäumen 1600
Corot, J.B.C. 1388–9
Ville d'Avrey 1389
Corsellis, Jane
Innenräume-Beispiele 1402–4
Statisten-Übung 1394–7
Susannah 1483
Übungsraum, Der 1402–3
Croney, Claude
Farbenfrohes Gemüse-Übung 1665–7
Sanddünen-Übung 1632–5

D

Daly, Thomas Aquinas
Abendstimmung 1436
Biberbauten 1548–9
Ephemerella Dorothea 1568
Fischerboote, Crystal Lake, Michigan 1605
Hafeneinfahrt 1568
Dämmerung (Borgman) 1534–5
Daniel in der Löwengrube (Rubens) 1439
Daumier, Honoré
Don Quixote and Sancho Panza 1454
Lesender Mann in einem Garten 1453
Degas, Edgar 1428
Sechs Freunde des Künstlers 1610
Delacroix, Eugène
Winterlandschaft 1560
Dewing, Maria Oakey
Garten im Mai 1553
Don Quixote und Sancho Panza (Daumier) 1454
Dorfstraße im Winter-Übung (Underwood) 1358–9
Dougherty, Paul
Sonne und Sturm 1570
Drei stehende Männer im Profil (Michelangelo) 1603
Dulaney, Shawn
Bewegungsstudien 1426
Durchdrücktechnik
(Buntstift) 1541–5
Dürer, Albrecht
Studie des heiligen Hieronymus 1489
Dynamische Zeichnung 1424–8

E

Egham Lock (Haden) 1467
Eier, Stoff und Papier (Kola) 1506
Eis und Reif 1446–9
Elefantenbaby (Smith) 1497
Elsässisches Mädchen (Henner) 1413
Emigrantin (Gurney) 1537
English, Kim
sitzende Figuren-Skizze 1624
Ephemerella Dorothea (Daly) 1568

F

Faltenwurf
Ölmalerei 1429–30
Zeichnen 1455
Faltenwurf, Studie (Ingres) 1455
Farbenkomplementäre 1460
Kontraste 1370–1
Stimmung 1558–9
***Farbenfrohes Gemüse*-Übung** (Croney) 1665–7
Fayelle (Reid) 1360–1
Feder
Rohr- v.S.53
Federkiele v.S.52
Felsen
Alkyds 1647–9
Figuren
Farbskizzen 1576–7
Komposition 1354–5, 1394–7
Silhouetten 1537, 1550–1
sitzende 1620–4
siehe auch Menschlicher Körper
Fische 1450–1
Fischerboote (Gruppé) 1420
***Fischerboote*-Übung** (Shapiro) 1474–7, 1500–5
Fischerboote bei Gloucester (Twachtman) 1518
Fischerboote, Crystal Lake, Michigan (Daly) 1605
Fisk Gummiwerke, Massachusetts (Hogarth) 1398
Flannigan, John *Akt* 1385
Flut, Die (Lhotka) 1419
Formen Kontrast 1398–9
positive und negative 1398
Frank Janca (Leffel) 1374
Frau mit Schirm (Marquet) 1424
Freckelton, Sondra
Die Gartenplanung 1628–9
Fred Winter (Sickert) 1610
Freie Natur
Pastell 1578–83
Frischer Schnee (Shapiro) 1433
Fromboluti, Iona
Streifen und Narzisse 1431
Frostiger Morgen (Caddell) 1460
Früchte Stilleben 1640–3
Frühherbst (McNamara) 1406
Frühlingsmuster (Schaeffer) 1646

G

Gainsborough, Thomas
Master John Heathcote 1565
Garten im Mai (Dewing) 1553
Gartenplanung, Die (Freckelton) 1628–9
Gebäude Aquarell 1345–9
Gemüse
Stilleben (Aquarell) 1664–7
George (Reid) 1551
Geschälte Orange mit Blatt (Kulicke) 1642
Geschwister (Borgeson) 1655
Gesicht
Ausdrücke (Zeichnung) 1485–9
Gewitterstimmung (Schaeffer) 1673
Gloucester (Shapiro) 1505
Gouache 1470
Mischtechniken 1656–9
Spitzlicht-Effekte 1492–5
Grauwerte 1452–6, 1464–7
Graves, Douglas
Hände-Zeichnungen 1444–5
Grüne Landschaft (Laurent) 1559
Gruppé, Emile
Brandung und Felsen 1597
Fischerboote 1420
Meine Sonnenblumen 1554
‚Sadie Noonan' und die ‚Wentworth', Die 1422
Wiesen im Schnee 1461
Wolken über Woodstock 1675
Guardi, Francesco
Venezianische Szene 1602
Gurney, James
Baumsilhouetten 1535
Emigrantin 1537
Schlüsselblume 1377
Skribble-Figuren 1457
Studien eines Hundkopfes 1520
Wellenbrecher an der Küste 1376

H

Haareffekte 1626
Haden, Sir Francis
Egham Lock 1467
Hafen von Valparaiso (Whistler) 1423
Hafenansichten
Aquarell 1472–7, 1500–5
Ölmalerei 1420–3
Hafeneinfahrt (Daly) 1568
Hahn (Borgman) 1652
Hallinan, Michael
Catalina Houses 1573
Hände
Zeichnen 1444–5
Hard-edge-Technik 1440
Harnett, William Michael 1462–3
Meine kostbaren Dinge 1463
Haus auf der Insel, Das (Jamison) 1345
Hauttöne
Aquarell 1530
Heem, Jan Davidsz de 1662–3
Vase mit Blumen 1663
Henner, Jean-Jacques 1412–13
Elsässisches Mädchen 1413
***Herbstliches Flußufer*-Übung** (Petrie) 1408–11
Heuhafen (Van Gogh) 1601
Hilder, Rowland
Bei Ebbe 1472–3
Himmel
Komposition 1433–7
Wolken 1670–6
Hintergrund
Sehen und verstehen 1513–15, 1566–8
Hogarth, Paul
Fisk Gummiwerke, Massachusetts 1398
Pipeline in Alabama 1561
Stanley Unwin 1485
Holz
Textureffekte 1627
Hortensie (Thiebaud) 1370
Hotei beobachtet einen Hahnenkampf (Musashi) 1636
Housatonic Valley (Wyant) 1672
***Hügellandschaft*-Übung** (Sidaway) 1441–3
Hummerbucht (Maxwell) 1528
Hunde 1368–9, 1520–1

I

Im Atelier
Belts, Edward 1418
Bolton, Richard 1644–5
Laurent, John 1559
Leffel, David A. 1373–5
Lhotka, Bonny 1418–19
Masterfield, Maxine 1490–1
Maxwell, John 1528
Moller, Hans 1529
Quiller, Stephen 1468–71
Raffaels, Joseph 1596
Reid, Charles 1360–3
Schoener, Jason 1558
Yow, Alexander J. 1451
Impasto
Alkyds 1646
Impressionismus
Pinselstrich-Technik 1407
In der Nähe der Hillsdale Road (Jamison) 1590
Ingres, Jean Auguste Dominique
Faltenwurf, Studie 1455
Innenräume, Interieurs
Zimmer 1380–1, 1401–5

J

***Jagdhund*-Übung** (Borgman) 1368–9
Jamison, Philip
Blick aus dem Gästezimmer in Bridgeside 1365
Haus auf der Insel, Das 1345
In der Nähe der Hillsdale Road 1590
Kinderzimmer 1364
Über Downington 1437
***Jungenportrait*-Übung** (Reid) 1593–3

K

Kain und Abel (Cambiaso) 1637
Kaleidoskop (Arnett) 1430
Kandy, Sri Lanka (Borgman) 1507
***Kaninchen und Efeu*-Übung** (Borgeson) 1543–5
Karen (Silverman) 1530
Katze 1653–5
Kennedy, Kevin 1553
Kiefern am Meer (Moller) 1529
Kinder
Aquarell 1530–3
Kinderzimmer (Jamison) 1364
Kinkade, Thomas
Schlafende Frau 1488
Kleid mit Tupfen (Luks) 1429
***Kochtopf und Flasche*-Übung** (Leffel) 1643
Kola, Vaina
Eier, Stoff und Papier 1506
Komplementärfarben 1460
Komposition
Figuren 1354–5, 1394–7
Gebäude 1572–5
Himmel 1433–7
Kontrast 1370–2, 1398–1400
Plazierung der Bildelemente 1636–9
Umrahmung innerhalb eines Bildnisses 1482–4
Vor- und Hintergründe 1513–15, 1566–8
Kontrast 1370–2, 1398–1400
Farb- 1370–1
Formen 1398–9
Texturen 1398–9
Kopf- und Handstudien für die Verklärung Christi (Raffael) 1586
***Küchenhelfer*-Übung** (Smith) 1479–81
Kulicke, Robert M.
Geschälte Orange mit Blatt 1642
Zwei grüne Birnen 1642
Künstler der WPA (Soyer) 1355
Küste
Aquarell 1630–5

L

La Carolina (Sickert) *1613*
Landhaus unter Bäumen (Constable) *1600*
Landhäuser im Herbst-Übung (Shapiro) *1346–9, 1378–83*
Landschaften
Abendlicht (Aquarell) 1546–9
abstrakte 1659
Himmel 1433–7
Küsten- (Aquarell) 1630–5
Maskiertechnik-Übung 1441–3
Schnee 1446–9, 1459–61, 1510–12, 1590–5
Lasuren 1423
Alkyds 1646
Ölmalerei 1640
Laurent, John
Grüne Landschaft *1559*
Leffel, David a.
Frank Janca *1374*
im Atelier 1373–5
Kochtopf und Flasche-Übung *1643*
Nelken im Zinnkrug *1518*
Selbstportrait *1517*
Lesender Mann in einem Garten (Daumier) *1453*
Lhotka, Bonny 1418–19
Die Flut *1419*
Licht
Abend- 1546–9
Chiaroscuro 1370–1
Innenräume 1401–2
Spitzlicht-Effekte 1492–5
Vor- und Hintergründe 1515
Zeichentechnik 1452–6
Linearperspektive 1561
Linientechnik
dynamische Linien 1424–8
Linie im Fluß 1614–15
Luftperspektive 1436
Luks, George
Kleid mit Tupfen *1429*
Lyme Regis (Smith) *1658*

M

Madame Bergeret (Boucher) *1499*
Malmittel
Alkyd 1523, 1646
Manet, Edouard
Schreibende Frau *1384*
Mann auf einer Treppe (Rembrandt) 1586
Marker
Aufheller 1414–17
Mischtechniken 1366–9
Marmorierte Papier-Techniken 1390–3
Marquet, Albert
Frau mit Schirm *1424*
Martin, Alex
Sanfte Landschaft *1434*
Maskiermaterialien *siehe* Abdeckmaterialien
Maskiertechniken
Acryl 1440–3
Master John Heathcote (Gainsborough) *1565*
Masterfield, Maxine
im Atelier 1490–1
Stille Erosion *1490–1*
Materialien
Auswählen 1376–7
Maxwell, John
Hummerbucht *1528*
McIver, Loren
Baum *1464*
McNamara, William
Frühherbst *1406*
Meine kostbaren Dinge (Harnett) *1463*
Meine Sonnenblumen (Gruppé) *1554*
Meister
Boucher, François (1703–70) 1498–9
Childe Hassam, F. (1859–1935) 1538–40
Corot, J.B.C. (1796–1875) 1388–9
Gainsborough, Thomas, (1727–88) 1564–5
Harnett, William M. (1848–92) 1462–3
Heem, Jan Davidsz de (1606–83/84) 1662–3
Henner, Jean-Jacques (1829–1905) 1412–13
Monet, Claude (1840–1926) 1350–3
Rubens, Peter Paul (1577–1640) 1438–9
Sickert, Walter (1860–1942) 1610–13
Van Eyck, Jan (um 1390–1441) 1584–5
Melonen und Purpurwinden (Peale) *1641*
Menschlicher Körper
Gewichtsverteilung 1621
Hände 1444–5
Muskulatur 1622
Metall
Textur (Linien und Tonwerte 1627
Michel, Sally
Altes Gehöft-Übung *1579–83, 1616–19*
Michelangelo
Drei stehende Männer im Profil *1603*
Milliard, David
Gebäude-Beispiele *1574–5*
Skizzenblock *1660–1*
Mischtechniken
Aquarell und Gouache 1656–9
Marker und Buntstifte 1366–9
marmoriertes Papier 1390–3
Skizzenbuch-Beispiele 1366–9
Modellieren
Form 1586–9
Licht und Schatten 1452–6
Moller, Hans
Kiefern am Meer *1529*
Monet, Claude 1350–3
Terrasse in Saint-Adresse *1351*
Umgebung von Vétheuil *1353*
Westfassade der Kathedrale von Rouen *1352*
Mund
Ausdrücke 1486
Musashi, Miyamoto
Hotei beobachtet einen Hahnenkampf *1636*
Muskulatur
menschlicher Körper 1622

N

Nächtliche Kulisse-Übung (Sidaway) *1493–5*
Nachtszene
Landschaften (Aquarell) 1605–9
Nashorn (Smith) *1496*
Naß-in-naß-Technik 1630
Negron, Bill
Regierungsgebäude, Cap Haitien, Haiti *1572*
Nelken im Zinnkrug (Leffel) *1518*
Nocturn: Gracht in Amsterdam (Whistler) *1604*
Nußschale (Reyna) *1399*

O

Oberflächen 1625–9
Ölmalerei
Blumenstilleben 1552–7
Figuren 1354–5, 1394–7
Früchtestilleben 1640–3
Hafenansichten 1420–3
Randtechniken 1516–19
Schnee 1459–61, 1510–12
Seelandschaften 1569–71, 1597–9
Stoffe 1429–32
Wolken 1670–6

P

Papier
Auswahl von 1376
marmoriertes 1390–3
Passepartout v.S.50
Pastell
fixieren 1616
Hart- 1356–9, v.S.49
im Freien 1578–83, 1616–19
ölhaltiges 1478–81
säubern 1578
selbst hergestellt v.S.59
Peale, Ralphaelle
Melonen und Purpurwinden *1641*
Perry, Crystal Lake (Reid) *1669*
Perspektivef
Linear- 1561–2
Luft- 1436
Räumlichkeit 1560–3
Peter (Reid) *1550*
Petrie, Ferdinand
Herbstliches Flußufer-Übung *1408–11*
Schroffe Felsen-Übung *1647–9*
Stilleben-Übung *1524–7*
Verschneite Hügel-Übung *1592–5*
Vor- und Hintergründe *1513, 1566–7*
Pike, John
Später Abend-Übung *1606–9*
Verschneiter Wald *1591*
Pinsel
Pinselzeichnung 1384–7
Pinselstriche
Aquarell 1406–11
Pinselzeichnung (Tusche) 1384–7
Pipeline in Alabama (Hogarth) *1561*
Planung
Arbeitsmaterial 1376
Pochade 1388
Pointillismus
Pinselstrichtechnik (Aquarell) 1406–11
Punkt-Technik 1406, 1407
Pont Neuf (Borgman) *1562*
Portrait der Mutter (Seurat) *1600*
Portraits
Gesichtsausdruck 1485–9
im Atelier 1373–5
Jugendbildnisse 1530–3
Kinder 1530–3
Meister-Beispiele 1412–13
Pose
sitzende Figur 1620–4

Q

Quiller, Stephen
Blumenmädchen-Phantasie *1468–9*
im Atelier 1468–71

R

Radierer
Buntstife 1542
Raffael
Kopf- und Handstudien für die Verklärung Christi *1587*
Raffaels, Joseph
Sieben Fische *1596*
Ragland, Bob
Studien von Sam *1458*
Rahmen
Metall- v.S.58
Passepartout v.S.50
Wechsel- v.S.56
Rahmen Komposition)
innerhalb eines Bildes 1482–4
Ränder *siehe* Umrisse
Raumaufteilung 1636–9
Räumliche Tiefe
Form modellieren 1586–9
Zeichnen 1560–3
Redfield, Edward Willis
Brücke bei Carversville *1459*
Reece, Maynard
Ente-Skizze *1651*
Reflexionen
glatte Texturen 1628–9, 1641
Regierungsgebäude/Haiti (Negron) *1572*
Regen im Norden (Robinson) *1630*
Reid, Charles
Allen im Atelier *1401*
Auf dem Küchentisch *1664*
Blumen und Ofen *1372*
Catherine als Tänzerin *1576*
George *1551*
im Atelier 1360–3, 1668–9
Innenräume *1401, 1404*
Jungenportrait-Übung *1532-3*
Linie im Fluß *1614–15*
Perry, Crystal Lake, Montana *1669*
Peter *1550*
Sarah in High Hampton *1531*
Snug Harbor *1624*
Stall *1668*
Stehendes Mädchen *1551*
Tänzerin aus Dallas *1577*
Reif und Eis 1446–9
Rembrandt van Rijn
Mann auf einer Treppe *1586*
Schlafendes Mädchen *1425*
Skizzenbuch, Ein *1638*
Renoir, Pierre Auguste
Ruderer bei Chatou *1355*
Reyna, Rudy de
Gebäude-Beispiele *1574*
InnenräumeBeispiele *1405*
Nußschale *1399*
Textur-Studie (Aquarell) *1625*
Winterliche Stille *1371*
Rhythmus 1638
Robinson, John E.
Blick vom Strand *1599*
Regen im Norden *1630*
Sonnenuntergang am Meer-Übung *1598–9*
Rohrdommel, Minsmere (Tunnicliffe) *1650*
Rohrfeder v. S. 53
Rouen, Westfassade der Kathedrale (Turner) *1352*
Rubens, Peter Paul 1438–9
Daniel in der Löwengrube *1439*
Rückenakt (Chase) *1400*
Ruderer bei Chatou (Renoir) *1355*
Ruhiges Wasser, kleine Boote (Bolton) *1546–7*

S

‚Sadie Noonan' und die ‚Wentworth', Die (Gruppé) *1422*
St. Jacques, Dieppe (Sickert) *1611*
Salzeffekte 1448–9
Sanddünen-Übung (Croney) *1632–5*
Sanfte Landschaft (Martin) *1434*
Sarah in High Hampton (Reid) *1530*
Schabetechnik
Acryl 1443

Ölpastelle 1478
Schaeffer, S. Allyn
Frühlingsmuster *1646*
Wolken-Beispiele *1673, 1676*
Schatten
farbige (Ölmalerei) 1430
Schatten (Borgeson) *1367*
Schink, Christopher
Vor-, Hintergrundskizze *1514*
Schlafende Frau (Kinkade) *1488*
Schlafendes Mädchen
(Rembrand) *1425*
Schlüsselblume (Gurney) *1377*
Schnee
Aquarell 1590–5
Landschaften 1459–61, 1510–12, 1590–5
Salzeffekte 1448–9
Schoener, Jason
Sommer auf Salter's Island *1558*
Schreibende Frau (Manet) *1384*
***Schroffe Felsen*-Übung**
(Petrie) *1647–9*
Sechs Freunde des Künstlers
(Degas) *1610*
Seebarsch (Stern) *1450*
Seelandschaften 1418–19
Ölmalerei 1569–71, 1597–9
Segelboot Lake St. Claire
(Borgman) *1456*
Sehen und Verstehen
Gebäude, Komposition 1572–5
Gesichtsausdruck 1485–9
Himmel 1433–7
Innenräume 1401–5
Katzen (Zeichnen) 1653–5
Kontraste 1370–2, 1398–1400
Oberflächen 1625–9
sitzende Figur 1620–4
Vor- und Hintergründe 1513–15, 1566–8
Selbstportrait (Leffel) *1517*
Seurat, Georges
Portrait der Mutter *1600*
Sgraffitotechnik
siehe Schabetechnik
Shapiro, Irving
Fischerboote-Übung *1474–7, 1500–5*
Frischer Schnee *1433*
Gloucester *1505*
Landhäuser im Herbst-Übung 1346–9, 1378–83
Sheppard, Joseph
sitzende Figur *1622–3*
Sickert, Walter 1610–13
Akt, Mornington Crescent *1612*
Fred Winter *1610*
La Carolina *1613*
St. Jacques, Dieppe *1611*
Sidaway, Ian
Hügellandschaft-Übung *1441–3*
Nächtliche Kulisse-Übung *1493–5*
Sieben Fische (Raffaels) *1596*
Silhouetten
Skizzen 1550–1
Zeichentechnik 1534–7
Silverman, Burt
Karen *1530*
Skizzen
Daumen- 1639
Figuren 1354, 1576–7
Großwild 1496–7
Hände 1444–5
Hunde 1520–1
Linie im Fluß 1614–15
Mischtechniken 1376–7
Silhouetten-Skizze 1550–1
Skribbel-Technik 1457–8
sonnige Szenen 1660–1
Vögel 1650–2
Zimmer 1364–5
siehe auch Zeichnen
Skizzenbuch, Ein
(Rembrandt) *1638*
Skribbel-Technik (Skizzen) 1457–8
Skribble-Figuren (Gurney) *1457*
Smith, Stan
Aquarell/Gouache-Beispiele *1656–9*
Badende *1478*
Elefantenbaby *1497*
Gouache-Skizze *1492*
Großwild-Skizzenbuch *1496–7*
Küchenhelfer-Übung *1479–81*
Lyme Regis *1658*
Nashorn *1496*
Zwei Kolosse *1440*
Snug Harbor (Reidl) *1624*
Sommer auf Salter's Island
(Schoener) *1558*
Sonne und Sturm
(Dougherty) *1570*
Sonnenaufgang im Sommer
(Blackburn) *1536*
Sonnenlicht 1660–1
***Sonnenuntergang am Meer*-Übung**
(Robinson) *1598–6*
***Sonniger Wintertag*-Übung**
(Cherepov) *1510–12*
Soyer, Moses
Künstler der WPA *1355*
Spanische Tänzerin mit Spitzenmantille (Cassatt) *1430*
Spanische Treppe in Rom
(Childe Hassam) *1539*
***Später Abend*-Übung** (Pike)
1606–9
Spiegelungen *siehe* Reflexionen
Spitzlicht-Effekte
Gouache 1492–5
Sprenkel-/Spritztechnik
Acryl 1443
Alkyd 1523
Stadt (Borgman) *1465*
Stall (Reid) *1668*
Stanley Unwin (Hogarth) *1485*
***Statisten*-Übung** (Corsellis)
1394–7
Stehendes Mädchen (Reid) *1551*
Stern, Don
Seebarsch *1450*
Stille Erosion (Masterfield) *1490–1*
***Stilleben*-Übung** (Petrie) *1524–7*
Stilleben
Aquarell 1664–7
Blumen 1552–7
Früchte 1640–3
Gemüse 1664–7
Ölmalerei 1552–7, 1640–3
Stilleben mit Scherben und Holzente (Valerio) *1370*
Stilleben mit Tomaten
(Borgeson) *1415*
Stimmung
durch Farbe 1558–9
Stoffe 1429–32
Streifen und Narzisse
(Fromboluti) *1431*
Studie des heiligen Hieronymus
(Dürer) *1489*
Studien eines Hundekopfes
(Gurney) *1520*
Studien von Sam (Ragland) *1458*
Sugarman, Tracy
Figurenstudie *1537*
Gesichtsausdruck-Beispiele *1486–7*
Susannah (Corsellis) *1483*
Szabo, Zoltan
Schnee-, Eis- und Reifeffekte 1446–9

T

Tänzer, Ballett 1576–7
Tänzerin aus Dallas (Reid) *1577*
Tennant, Daniel K.
Aufgehender Mond *1523*
Terrasse in Saint-Adresse
(Monet) *1351*
Textilien *siehe* Stoffe
Textur 1525–9
Aquarell 1470
Farbflecken (Ölmalerei) 1642
Früchte 1640–3
glatte 1628–9
Kontraste 1398–9
mit Aufheller 1414
Zeichnen 1506–9
Thiebaud, Wayne
Hortensie *1370*
Tiefe *siehe* Räumliche Tiefe
Tiere
Hunde 1368–9, 1529–1
Großwild 1496–7
Kaninchen (Buntstifte-Übung) 1543–5
Katzen 1653–5
Pinselzeichnung 1387
Tintenkiller 1414
Tonwert
Gebäude 1308
Kontraste 1370–2
Zeichentechnik 1452–6, 1464–8
Trockenpinseltechnik
Aquarell 1630
Tunnicliffe, Charles F.
Rohrdommel, Minsmere *1650*
Turner, J.M.W.
Rouen, Westfassade der Kathedrale *1352*
Tusche
Pinselzeichnung 1384–7
Twachtman, John Henry
Fischereiboote bei Gloucester *1518*

U

Über Downington (Jamison) *1437*
Übungsraum, Der (Corsellis) *1402–3*
Umgebung von Vétheuil
(Monet) *1353*
Umrisse
Ölmalerei 1516–19
Underwood, Beryl
Dorfstraße im Winter-Übung *1358–9*
Ungarischer Vorstehhund
(Adams) *1521*
Untermalung
Alkyds 1646–9
Unwetter im Mittelwesten
(Borgman) *1466*

V

Valerio, James
Stilleben mit Scherben und Holzente *1370*
Van Eyck, Jan 1584–5
Die Verkündigung *1585*
Van Gogh, Vincent
Heuhafen *1601*
Vase mit Blumen (de Heem) *1663*
Venezianische Szene
(Guardi) *1602*
Verkündigung, Die
(Van Eyck) *1585*
***Verschneite Hügel*-Übung**
(Petrie) *1592–5*
Verschneiter Wald (Pike) *1591*
Ville d'Avrey (Corot) *1389*
Vögel
Skizzen 1650–2
Vorgrund
Sehen und Verstehen 1513–15

W

Waldlichtung bei Le Mans
(Borgman) *1508*
Weaver, Robert 1484
Weiche Umrisse
Ölmalerei 1516–17
Wellen 1569–71
Wellenbrecher an der Küste
(Gurney) *1376*
Westfassade der Kathedrale von Rouen (Monet) *1352*
Whistler, James McNeill
Hafen von Valparaiso *1423*
Nocturne: Gracht in Amsterdam *1604*
Wiesen im Schnee (Gruppé) *1461*
Winterlandschaft (Delacroix) *1560*
Winterlandschaften
Aquarell 1446–9
Ölmalerei 1459–61
Winterliche Stille (Reyna) *1371*
Wolken
himmlische Kompositionen 1433–7
Ölmalerei 1670–6
Wolken über Woodstock
(Gruppé) *1675*
Wyant, Alexander Helwig
Housatonic Valley *1672*

Y

Yow, Alexander, J. 1450–1

Z

Zappalorti, Robert
Form modellieren-Übung 1589
Zeichnen
Bewegung 1424–8
Form modellieren 1586–9
Gesichtsausdruck 1485–9
Katzen 1653–5
Licht und Schatten 1452–6
persönlicher Stil 1600–4
Perspektive 1561–2
Plazierung der Bildelemente 1636–9
Räumlichkeit 1560–3
Silhouetten 1534–7
Textureffekte 1506–9
Tonwerte 1464–7
Tusche und Pinsel 1384–7
Zimmer 1380–1, 1401–5
Zwei grüne Birnen (Kulicke) *1642*
Zwei Kolosse (Smith) *1440*
Zwielicht (Schaeffer) *1673*

1

Übung: Farbenfrohes Gemüse

In unserer Übung demonstriert Claude Croney anhand der farblich reizvollen Zusammenstellung von Aubergine, Zwiebel und Radieschenbund, daß selbst alltägliches Gemüse eine ansprechende Komposition ergeben kann.

1. Skizze

Mit einer einfachen Umrißzeichnung legt der Künstler die Positionen der Hauptelemente – Aubergine, Zwiebel und Radieschen – fest. Damit diese Linien am Schluß wieder vorsichtig ausradiert werden können, sollten Sie den Bleistift nur leicht aufdrücken. Um sich die wesentlichen Tonwertbereiche und späteren Farbakzente bewußt zu machen, empfiehlt es sich, in einer kleinen Nebenskizze die Verteilung der Tonflächen mit Kohle- oder Bleistiftschraffuren auszuprobieren.

2

2. Das Umfeld

Hintergrund und Tischplatte werden mit großzügigen Pinselstrichen angelegt. Für die Hintergrundpartie verwenden Sie eine blasse Mischung aus Ultramarin und Siena gebrannt. Die lockeren Pinselstriche können Sie am besten mit einem Rundpinsel Nr. 7 wiedergeben. Für die Tischplatte bereiten Sie eine dunkle Mischung aus Umbra gebrannt und Kobaltblau vor, die Sie, sobald der Hintergrund trocken ist, mit einem groben Borstenpinsel auftragen. Da diese breiten Pinselstriche außer in den Schattenpartien später nicht mehr überarbeitet werden, sollten Sie sie locker und spontan auftragen. Die Blätter der Radieschen lassen sich am besten mit einer Mischung aus Umbra gebrannt und Chromoxid feurig wiedergeben. Die Linien der Blattstiele werden gleich aus der feuchten Farbe mit dem Pinselstiel herausgekratzt und nach dem Trocknen leicht mit dem Chromoxid getönt.

3. Die Hauptformen

Die gerundete Form der Aubergine wird mit Strichen, die der Form folgen, modelliert. Eine kräftige Mischung aus Krapplack dunkel, Ultramarin und Umbra gebrannt empfiehlt sich, um den leuchtenden Auberginеton zu erzielen. Lassen Sie dabei das Glanzlicht weiß stehen. Mit derselben Pinseltechnik malen Sie die Zwiebel. Für sie eignet sich eine variierende Mischung aus Siena natur, Siena gebrannt sowie einigen Spritzern Ultramarin. Lassen Sie die Pinselstriche beim Auftragen zart miteinander verschmelzen.

Die Zwiebel erhält außerdem noch einige dunkle Stellen, die Sie mit Umbra gebrannt auf nassem Untergrund auftragen. Das Glanzlicht auf der Zwiebel ist wesentlich größer als auf der Aubergine. Lassen Sie eine entsprechende Fläche weiß. Der helle Streifen im unteren Teil entsteht, wenn Sie mit trockenem Pinsel wieder etwas Farbe aufnehmen. Wenn die Aubergine fast trocken ist, fügen Sie den Stielansatz mit einer Mischung aus Chromoxid feurig und Siena natur ein; dabei kann das Grün zart mit dem Violett verlaufen.

3

4. Die Radieschen

Mit kurzen schwungvollen Strichen modelliert Claude Croney die Radieschen. Dafür verwendet er eine Mischung aus Zinnoberrot und Siena natur sowie einen Rundpinsel Nr. 2.

Für zusätzliche Radieschenblätter können Sie eine Mischung aus Chromoxid feurig und etwas Krapplack verwenden. Mit derselben Mischung setzen Sie noch Schatten auf den Stielansatz der Aubergine.

4

5

5. Wichtige Details

Den Farbton für die Schatten des Gemüses auf dem Tisch treffen Sie mit einer dunklen Mischung aus Umbra gebrannt und Ultramarin. Indem Sie die Schlagschatten auf dem Tisch andeuten, entsteht der Eindruck, daß die Gegenstände wirklich auf dem Tisch liegen.

Nun erhalten noch einige Bereiche dunkle Akzente, um die plastische Wirkung zu vertiefen. Mit einer kräftigen Mischung aus Chromoxid feurig und Krapplack dunkel setzen Sie einige unregelmäßige Striche in das Grün der Radieschen, an die Enden der Zwiebel und an den Stiel der Aubergine. Mit dem Pinsel Nr. 2 und Umbra gebrannt malen Sie die feinen dunklen Linien auf der Zwiebelschale. Deren helle Linien kratzen Sie mit einer Messerspitze aus. Diese Feinheiten lassen die Zwiebel überzeugend wirken.

Mit Chromoxid feurig und Siena gebrannt hebt der Künstler in der Trockenpinseltechnik weitere Radieschenblätter gegen den Hintergrund ab. Auf diese Weise erhalten Sie einen reizvollen Kontrast zwischen den Kleinformen und der großen Farbfläche der Aubergine.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Aquarellpapier, ca. 35 cm x 35 cm
- einen HB-Bleistift
- zwei Rundpinsel (Nr. 2 und Nr. 7) und einen Borstenpinsel
- eine Palette mit acht Farben: Siena gebrannt, Umbra gebrannt, Kobaltblau, Chromoxidgrün feurig, Krapplack dunkel, Siena natur, Ultramarinblau und Zinnoberrot
- einen Knetradiergummi
- eine Rasierklinge.

Charles Reid

„Wenn ich auf Reisen bin und nur wenig Zeit zum Malen habe, fertige ich mit Vorliebe kleine Aquarelle an. Für diese Skizzen habe ich eine besondere Malweise entwickelt."

„Auch für diese beiden Skizzen", erinnert sich Charles Reid, „die auf einer Tour durch Montana entstanden, hatte ich nur wenig Zeit. Für „Perry" stand mir ein vielbeschäftigter Cowboy Modell; allerdings nur für zwanzig Minuten. Und für „Stall" mußte ich in kürzester Zeit die große Scheune, das Areal davor und drei lebhafte, nervöse Pferde aufs Blatt bringen. Das war schwierig, aber auch sehr interessant, weil ich mir bereits vor Arbeitsbeginn genau überlegen mußte, wie die Skizzen später aussehen sollten.

„Stall"

Dieses farbenfrohe Aquarell ist ein gutes Beispiel für meine zügige Arbeitsweise. Im Gegensatz zu der Vorgehensweise bei anderen Aquarellen setzte ich zuerst die Farben für die dunklen Flächen und die Schatten auf die Bleistiftskizze.

Aus diesen Flächen entstand „automatisch" die Form des Gebäudes aus weißen Papierflächen. Diese Methode bietet den Vorteil, daß ich jederzeit aufhören kann und trotzdem genug Informationen auf dem Blatt gesammelt habe, um die Skizze später in Ruhe weiterzuentwickeln. Hätte ich statt dessen mit den hellen Flächen begonnen, so wären, wenn ich die Arbeit hätte abbrechen müssen, nur ein paar verwaschene, helle Flächen auf dem Papier geblieben. Damit hätte ich bei einer späteren Bearbeitung nicht viel anfangen können."

Tip

FREISTEHENDE FLÄCHEN

„Ein Aquarell lebt durch die freien weißen Flächen. Vor allem bei zügigen Skizzen vermittelt das nicht vollständig ausgearbeitete Bild sehr viel vom ersten Eindruck, den Sie vom Motiv hatten. Außerdem bleibt dem Betrachter genügend Freiraum, das Aquarell in seiner Vorstellung zu „ergänzen". Sie sollten immer darauf achten, daß sich einige dunkle Bereiche wirkungsvoll vom Weiß absetzen."

Rechts: „Perry, Crystal Lake, Montana", Aquarell.

Unten: „Stall (Ken und Perrys Pferde)", Aquarell. „Hier begann ich mit der Farbgebung im Schatten des Hauses. Dafür wählte ich sehr intensive Farbtöne, um die heitere Stimmung an diesem Ort wiederzugeben."

Perry - Crystal Lake -
Montana -
· 8.26.83

Stark bewölkt

Um die wechselnden Formen und vielfältigen Farbtöne von Wolkenformationen darzustellen, ist ein ebenso gezielter wie lockerer Umgang mit den Ölfarben nötig.

Die Konsistenz von Ölfarben läßt sich in einem weiten Bereich variieren. Das gibt dem Maler in Verbindung mit der entsprechenden Strichführung Möglichkeiten an die Hand, um die gesamte Bandbreite der Farb- und Texturwirkungen eines wolkigen Himmels in seiner Komposition auszudrücken. So vermitteln dünn aufgetragene Lasuren eher den Eindruck von Ferne; sie treten optisch zurück und eignen sich besonders für die Darstellung abziehender Wolken und ferner Himmelsbereiche. Pastos aufgetragene, deckende Farben erzielen die gegenteilige Wirkung; mit ihnen lassen sich Partien mit dichten, aufziehenden Wolken darstellen, die sich weiter im Vordergrund befinden.

Die Komposition

Wenn Sie die Farben naß-in-naß auf der Leinwand ineinander malen und weich modulieren, erzielen Sie den Eindruck zarter Wolken mit ihren subtilen, stimmungsvollen Tonwertabstufungen; Übereinander geschichtete, deutlich abgesetzte Farbschichten eignen sich für die Wiedergabe dramatischer, Wolkenformationen.

Beginnen Sie stets ganz einfach, indem Sie die Lage des Horizonts festlegen und dann die wichtigsten Tonflächen von Himmel und Erde mit breit aufgetragenen, dünnen Farbschichten großzügig anlegen.

Skizzieren Sie zunächst nur die Hauptformen der Wolken, um die Grundaufteilung der Himmelsfläche festzulegen. Arbeiten Sie auch hier den Ölmalerei-Regeln entsprechend „von hinten nach vorne". Die kleineren komplexeren Wolkengebilde fügen sich auf diese Weise organisch in die kompositorische Grundkonstruktion.

Lichteinfall

Bestimmen Sie, aus welcher Richtung die Sonne einfällt, und machen Sie sich die optischen Auswirkungen auf das Bild bewußt. Die Lichtrichtung sollte unbedingt schon im Anfangsstadium festgelegt und dann konsequent durchgehalten werden. Das bedeutet, sofern Sie nach der Natur malen, daß auch beim Wechsel des Lichteinfalls während des Tages die einmal festgelegte Richtung beibehalten werden muß. Gestalten Sie zunächst die Schattenbildung auf den großzügigen Wolkenteilen, ehe Sie sich den komplizierten kleineren Formen zuwenden. Halten Sie dabei Ihre Farben so spontan, frisch und transparent wie möglich. Zu häufiges Vermischen führt dazu, daß die Farben schmutzig und kraftlos wirken.

Beim Malen unter freiem Himmel ist es sehr hilfreich, mit einem weichen Bleistift oder mit Kohle begleitende schnelle Skizzen anzufertigen. Auf diesen Notizen läßt sich etwa der Licht- und Schattenverlauf zu Beginn der Arbeit festhalten oder auch eine plötzlich auftretende, besonders reizvolle Wolkenformation einfangen, die man später ins eigentliche Bild einfügt.

Der englische Maler John Constable zum Beispiel war berühmt für seine Wolkenstudien. Auf der Rückseite seiner Gemälde vermerkte er jeweils Datum, Tageszeit, Windrichtung und Wetter. Diese fast wissenschaftlichen Notizen gaben ihm wichtige Anhaltspunkte für seine großformatigen Kompositionen von stimmungsvollen Wolkenhimmeln in wechselnden Farben.

Constables Himmel

Constables stimmungsvolle Wolken sind nie eintönig grau. In dem abgebildeten Gemälde nimmt der Künstler beispielsweise im Grau der Wolkenschatten die kühlen Grüntöne

WAHL DER PINSEL

Für die Darstellung von Wolkenformationen eignen sich sowohl Borsten- als auch Haarpinsel.

Borstenpinsel sind relativ steif und halten sehr viel Farbe, so daß man mit ihnen große Farbflächen rasch gestalten kann; ihre deutlich akzentuierten Striche ermöglichen malerische Effekte, die für Abwechslung und Bewegung im Bild sorgen.

Haarpinsel sind weicher und geschmeidiger. Sie sollten für feine Details und das Vermalen zarter Farbpartien verwendet werden. Außerdem bieten sie sich für den Auftrag feiner Lasuren an.

der Bäume auf, während er in den hellen Partien das warme Gelb des Sonnenlichts reflektieren läßt.

Wolkenstimmung

Mit Hilfe einer warmbraunen Untermalung, die stellenweise durchschimmert, erzielte Constable zusätzliche Tiefe und mehr Atmosphäre.

Je heller die Wolken, um so dicker trug Constable seine Farben auf, und zwar mit energischen Naß-in-naß-Pinselstrichen, die die Bewegungsrichtung der Wolken verdeutlichen. Constables berühmte Landschaftsbilder belegen eindrucksvoll, wieviel Atmosphäre und frische Lebendigkeit eine Landschaft durch die virtuose Wiedergabe von Himmel und Wolken gewinnen kann.

„Ansicht der Kathedrale von Salisbury" von John Constable. Öl auf Leinwand, 72 cm x 90 cm.

Allein durch Farbe und Struktur des Himmels kann man einem Bild eine heitere Stimmung verleihen, die an einen sonnigen Frühlingstag erinnert, oder aber eine düstere und bedrohliche Atmosphäre erzeugen.

In dem Landschaftsbild „Housatonic Valley" setzte der Maler Helwig Wyant deckende helle Farbschichten über die dunklere Wolkenuntermalung. Den Grundton für die Himmelsfläche bildet warmes Grau. Darüber malte Wyant die diffusen, hellen Wolken mit dicker Farbe und groben Pinselstrichen. Diese wirkungsvolle Malweise eignet sich gut für einen Himmel mit geschlossener Wolkendecke.

Die Vergrößerung zeigt genauer, wie die helle Farbe – teilweise naß-in-naß – in die warmgraue Untermalung hineingearbeitet wurde.

„Housatonic Valley" von Alexander Helwig Wyant. Öl auf Leinwand, 61 cm x 91 cm.

National Museum

„Gewitterstimmung", Allyn Schaeffer, Öl auf Leinwand.

Wenn man versucht, ungewöhnliche, dramatische Effekte zu erzielen, sollte man stets mit den auffälligsten Elementen beginnen und die weiteren Bildelemente darauf abstimmen.

Dramatische Wirkungen

In dem Gemälde „Gewitterstimmung" kontrastiert beispielsweise ein eng begrenzter Lichtstreifen am Horizont mit den dunklen, lastenden Farben des Gewitterhimmels. Um diese Wirkung zu erzielen, begann der Künstler Allyn Schaeffer mit einer sehr dunklen Himmelsfarbe – einer deckenden Mischung aus Kobaltblau und Kadmiumrot – und belebte sie durch feine Farb- und Tonwertverschiebungen, die er mit Chromoxidgrün und Lichter Ocker anlegte. Im zweiten Schritt arbeitete er den leuchtenden Streifen mit aufgehelltem Kobaltblau und Lichter Ocker heraus. Im übrigen Teil des Bildes wollte der Künstler deutlich machen, daß der düsterblaue Himmel die Lichtstimmung dominiert. Daher überzog er den Vordergrund mit einer lasurdünnen Variante der Himmelsfarbe und verband so die beiden großen Bildpartien optisch miteinander.

Die eigentümliche Helligkeit und Farbintensität eines Abendhimmels kommt in Allyn Schaeffers Bild „Zwielicht" besonders gut zur Geltung. Das Farbspektrum der Wolken reicht von einem dunklen Violett bis zu Lichter Ocker. Das letzte Tageslicht läßt die Landschaft als dunkle Silhouette erscheinen, die von helleren Streifen durchbrochen wird. Der rotbraune Farbton der Landschaft bildet einen Kontrast zu dem Cölinblau des Himmels und ist den Farben der Wolken angepaßt. Auch in diesem Gemälde stimmte Schaeffer zum Schluß die Farbgestaltung von Landschaft, Himmel und Wolken aufeinander ab.

Tip FARBEN DES WOLKENHIMMELS

Auch ein grauer Himmel sollte nie mit einer bloßen Mischung aus Schwarz und Weiß gemalt werden, weil er sonst flach und ausdruckslos wirkt. Neutraltöne lassen sich aus reinen Farben wie Blau, Rot und Gelb mischen. Man muß nur die Anteile sehr genau aufeinander abstimmen. Solche „farbigen" Grautöne können dann an passender Stelle – durch minimale Verschiebung der Anteile – Farbreflexionen etwa der Sonne oder der Vegetation wiedergeben.

Eine andere Möglichkeit Himmelsfarben zu entwickeln, besteht darin, eine Grundmischung aus Schwarz und Weiß mit ein oder zwei bunten Farben abzutönen, um dem Grau Farbe zu geben.

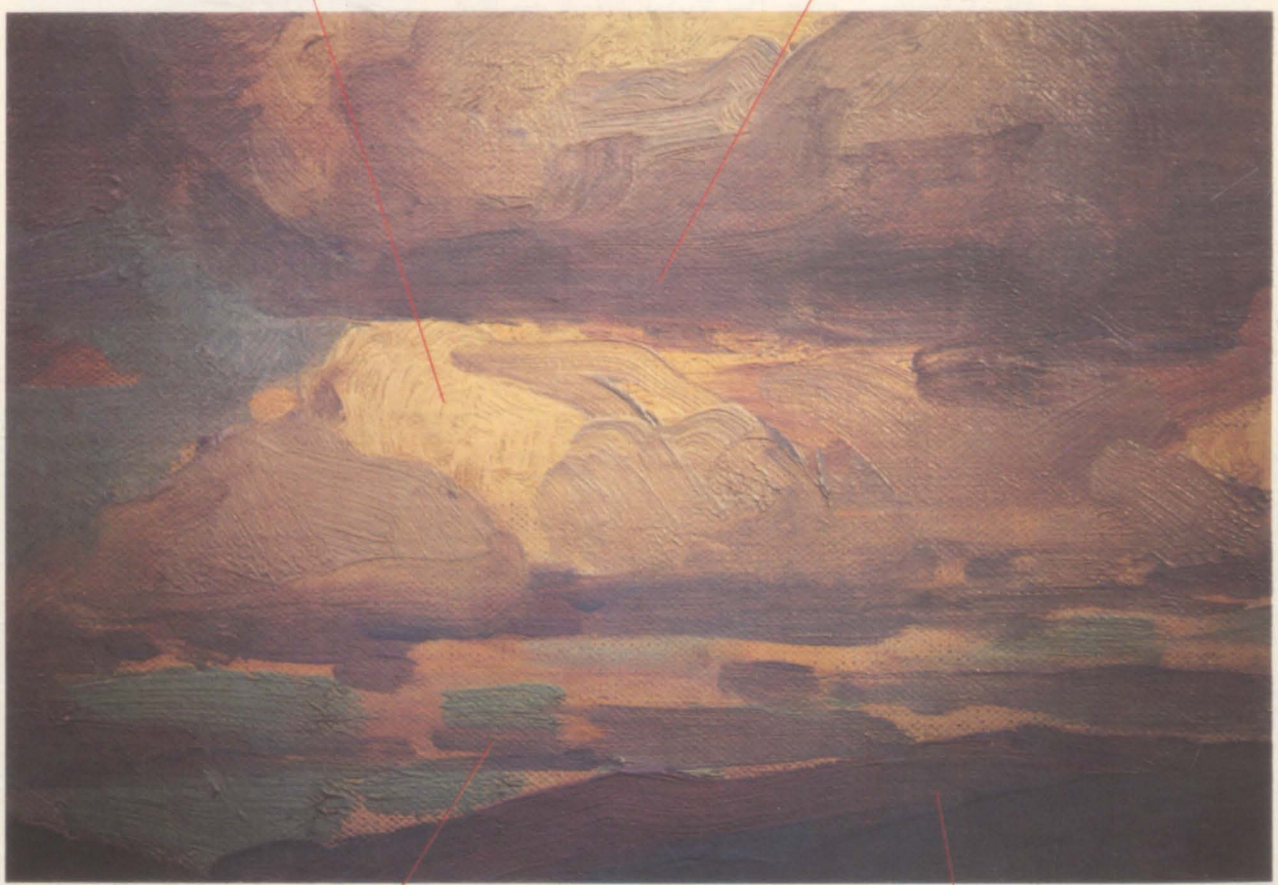
Die geeigneten Blautöne für den Himmel sind Ultramarin, Kobaltblau und Cölinblau. Sie lassen sich am effektivsten mit Alizarin-Krapplack und Lichter Ocker eintrüben, aber Sie können auch versuchen, den Blauton mit Umbra gebrannt, Krapprosa oder Zinnober zu dämpfen.

„Zwielicht" von Allyn Schaeffer, Öl auf Leinwand.

„Wolken über Woodstock" von Emile Gruppé. Öl auf Leinwand, 64 cm x 76 cm.

Die Wolken im Mittelgrund werden mit kräftigen, runden Pinselstrichen und pastoser Farbe hell hervorgehoben, um leuchtende Akzente zu setzen.

Die angrenzenden Unterseiten der höheren Wolken sind viel dunkler. Malen Sie diese mit waagerechten Strichen und relativ dünner Farbe.



Setzen Sie die Wolken über dem Horizont in dünnen, gleichmäßigen Farbaufträgen dunkel ab, und lassen Sie sie zunehmend enger zusammenrücken.

Die Berge sollten sich gegenüber den tiefhängenden Wolken klar abheben. Verleihen Sie den Hügeln durch ein paar dunkle Striche optisches Gewicht.

Hoch am Himmel werden die Wolken vom Wind verweht. Um diesen Effekt darzustellen, malen Sie blaue Himmelspartien in die noch nassen Wolkenbereiche. Wo die Pinselstriche die hellere Untermalung aufnehmen, wirken sie rauh und zerrissen, was den „stürmischen" Eindruck verstärkt.

Hier lassen die klaren, ultramarinfarbenen Himmelspartien, die durch die Wolken zum Vorschein kommen, die grauen, hohen Wolken hell und luftig erscheinen. Mit einem großen Pinsel wird die Farbe dünn und locker aufgetragen.

Arbeiten Sie mit kräftigen Pinselstrichen, um die Bewegung der Wolkenmassen über dem Himmel auszudrücken. Die dunkle Unterseite wird mit dem helleren Bereich vermalt und dort, wo sie auf andere Wolkenschichten stößt, am Rand etwas ausgefasert.

Vom Winde verweht

In dem Bild von Emile Gruppé vermitteln die wogenden, goldgefleckten Wolken einen bedrohlichen Eindruck, weil sie in tiefen, horizontalen Schichten liegen, die die Erde fast zu erdrücken scheinen.

Die Unterseiten der Wolken erhielten durch waagerechte Pinselstriche dunklere Schatten, während die oberen und mittleren Partien mit bewegten helleren Strichen aufgebaut sind. Die Wolken rücken am Horizont enger zusammen und werden insgesamt dunkler.

Bei den Wolken vorn im Bild wird deutlich, wie hochliegende Wolkenpartien vom Wind aufgerissen und verweht werden. In diesen Bereichen scheint der ultramarine Himmel teils verschwommen, teils klar hindurch. Diese blauen Flecken wurden nachträglich eingefügt. Sie wirken aber wie eine Untermalung, weil der Betrachter „weiß", daß sich die grauen Wolken vor dem blauen Himmel aufgetürmt haben. Insgesamt entsteht der Eindruck eines frischen Herbsttages, und wie so oft bei Landschaftsgemälden wird auch hier die Bildstimmung vorwiegend durch die Wolken festgelegt.

Umseitig: Virtuos gibt Allyn Schaeffer die dramatischen Cirruswolken wieder, die sich auf den Horizont zubewegen.

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Wir machen eine runde Sache . . . aus Ihrer Freude am Malen, Zeichnen und Schrift schreiben: mit den schönsten Büchern, den Klassikern unseres Programms.

Gerhard Gollwitzer
Zeichenschule für begabte Leute

Ein Arbeitsbuch, das zum Engagement herausfordert.
Aus dem Inhalt:
Die Elemente der zeichnerischen Gestaltung, Architektur und Gerät, die menschliche Figur.

144 Seiten

ISBN 3-473-48004-5

DM **19,80**

Colin Hayes
Zeichnen und Malen

Ein praktischer illustrierter Führer durch alle heute gebräuchlichen Mal- und Zeichentechniken: Bleistiftzeichnung, Feder und Tusche, Kohle und Pastell, Wasserfarben, Guasch, Tempera, Ölmalerei, Acryl, Fresko und Außenwandmalerei, Spritzen, Drucken.

222 Seiten

ISBN 3-473-61380-0

DM **68,–**

Sabine Burla/Ernst Vollmer
Schrift schreiben

Auch und gerade im Zeitalter futuristischer Typographie: Schriften-Schreiben im traditionellen Sinn gehört zu den Fähigkeiten, die im Alltags- wie im Wirtschaftsleben ständig gefragt sind.

95 Seiten

ISBN 3-473-61280-4

DM **24,–**

Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme, Sachbücher und Videoprogramme

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 61

Jeder Künstler hat seine eigenen Vorstellungen, welche Farben ein harmonisches Gefüge bilden. In **ÖLMALEREI** zeigen wir Ihnen, wie Sie Ihr Farbempfinden schulen und Farbkombinationen gezielt in Ihren Gemälden einsetzen können.

Schon zu Beginn seiner beruflichen Laufbahn malte Burt Silverman am liebsten arbeitende Menschen. Nachdem er den Auftrag erhalten hatte, das geschäftige Treiben hinter der Bühne der New Yorker Metropolitan Opera im Bild festzuhalten, stellte er fest, daß ihn die Kostümschneiderei besonders faszinierte. Als wir den Künstler **IM ATELIER** besuchten, malte er gerade an einem Bild, das zwei Schneider bei der Arbeit zeigt.

Eine etwas ungewöhnliche Art der Papierbehandlung lernen Sie in **AQUARELL** kennen. Frederick Wong zerknüllt das Papier nicht etwa, um es wegzuwerfen, sondern um darauf zu malen. In einer ausführlichen Übung können Sie verfolgen, wie man mit dieser Technik seinem Bild eine exotische Note verleihen kann.

In **TECHNIKEN GROSSER MEISTER** erläutern wir Ihnen, wie der Renaissancemaler Fra Angelico zwei zeitlich getrennte Szenen in dem Gemälde „Die Heilung der Palladia durch die Heiligen Cosmas und Damian“ vereint.

In **ALKYD** beschäftigen wir uns mit Lasuren. Diese Farben eignen sich wegen ihrer günstigen Trocknungszeit besonders für solche Maltechniken, bei denen schrittweise dünne, transparente Farbschichten auf eine Untermalung gelegt werden.

In **SEHEN UND VERSTEHEN** erhalten Sie wertvolle Tips für Katzenportraits.